Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Vita del lettore, morte dell'autore e 'miracoli' nel testo

Elena Ferrante in *L'amore molesto*

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatrici
Prof.ssa Monica Giachino
Prof.ssa Alessandra Trevisan

Laureanda
Luisa Casciano

Matricola
893529

Anno Accademico
2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE 4

CAPITOLO PRIMO

L'ATTO DI SCRIVERE E L'ATTO DI LEGGERE 6

I.1. La morte polifonica dell'autore 6

I.1.1. La teoria della ricezione 11

I.2. La vita del lettore come personaggio invisibile 13

I.3. Uso, interpretazione e sovrainterpretazione 16

I.4. Il sodalizio interpretativo 18

CAPITOLO SECONDO

IL CASO "ELENA FERRANTE" 21

II.1. Sull'identità dell'autrice 21

II.2. *La frantumaglia*, *I margini e il dettato*: l'esperienza di lettrice e scrittrice 27

II.3. *L'unico vero nome* che conta 33

II.4. Il "mal d'amore" 34

II.4.1 *L'amore molesto* 36

II.4.2. *I giorni dell'abbandono* 39

II.4.3. *La figlia oscura* 42

II.5. La scrittrice "geniale" 45

CAPITOLO TERZO

«LA VITA CHE RESTA MIRACOLOSAMENTE VIVA» IN *L'AMORE MOLESTO* 51

II.1. Elena Ferrante: "Autore Modello", narratore e personaggio 51

III.2. Donne, madri, figlie 55

III.3. Napoli città, Napoli madre 68
III.3.1. Dialetto e lingua italiana 73
III.4. Uomini “molesti” 80
III.5. La metafora dei corpi e degli abiti 97
III.6. La scrittura corporea di Mario Martone ed Elena Ferrante 107

CONCLUSIONI 111

BIBLIOGRAFIA 113

INTRODUZIONE

> Vi dico subito che a me dell'autore empirico di un testo narrativo (in verità, di ogni testo possibile) importa assai poco. So benissimo di dire qualcosa che offenderà molti dei miei ascoltatori, i quali spendono magari molto tempo a leggere biografie di Jane Austen o di Proust, di Dostoevskij o di Salinger, e capisco benissimo che sia bello e appassionante penetrare nella vita privata di persone vere che ormai sentiamo di amare come intimi amici. […] Il possibile ermafroditismo della Gioconda rappresenta un soggetto interessante per una discussione estetica, ma le abitudini sessuali di Leonardo da Vinci rimangono, per quel che riguarda la mia lettura del suo quadro, puro pettegolezzo.[1]

L'idea alla base del progetto di ricerca nasce dalle considerazioni di Umberto Eco, secondo cui, per quanto interessante, non è rilevante la vita privata di un autore al fine di comprendere i meccanismi interni a una qualsiasi opera d'arte: un quadro, un testo; ciò che conta, per lo scrittore italiano, non è l'autore empirico, reale, in carne e ossa, bensì l'"Autore Modello", ossia la strategia narrativa, l'insieme delle soluzioni tecniche. Per sostenere questa tesi è stata scelta, non a caso, la figura di Elena Ferrante, colei[2] che è stata definita una scrittrice senza volto[3] ma che in realtà un volto lo possiede ed è quello che si delinea a ogni pagina da lei scritta: difatti, «Elena Ferrante […] è l'autrice di un certo numero di romanzi. Non ha alcunché di misterioso, visto che si manifesta, forse fin troppo, dentro la sua stessa scrittura, luogo dove la sua vita

[1] UMBERTO ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018 (Harvard, Cambridge 1994), p. 21.
[2] In questo elaborato, in riferimento a Elena Ferrante, verrà utilizzato il genere femminile al solo fine di garantire la fluidità del discorso.
[3] FRANCESCO ERBANI, *La scrittrice senza volto. Il caso di Elena Ferrante*, in «La Repubblica», 26 ottobre 2003.

creativa si svolge in assoluta pienezza».[4] Per dimostrare come «la vita che conta sia la vita che resta miracolosamente viva nelle opere»[5] è stato analizzato il primo romanzo della scrittrice, *L'amore molesto* (1992), con l'aiuto delle parole della stessa autrice presenti nei saggi *La frantumaglia* (2003; 2016) e *I margini e il dettato* (2021). Il fine è stato dimostrare come di Elena Ferrante – per comprendere a pieno i suoi testi e non per conoscere la sua identità fisica – basta conoscere solo ciò che lei sceglie di portare alla luce attraverso la propria scrittura; le risposte alle interviste, le storie, le dichiarazioni – vere, false o supposte che siano – sono state infatti considerate alla maniera di Umberto Eco: semplicemente come istruzioni dell'"Autore Modello". Lo studio ha permesso di affermare che i tratti del volto di Elena Ferrante, definiti tramite un gioco di parole nel titolo 'miracoli' nel testo, non sono nient'altro che i tratti della sua scrittura, del suo modo di scrivere così carnale, corporeo, fisico, sensuale o, in una sola parola, vivo. Non c'è da stupirsi, dunque, se il vero scopo di questo progetto di ricerca è racchiuso proprio nelle parole della stessa scrittrice: «Il mio esperimento vuole richiamare l'attenzione sull'unità originaria di autore e testo e sull'autosufficienza del lettore, che da quell'unità può ricavare tutto ciò che gli occorre»[6] perché «Penso che l'autore vada cercato non nella persona fisica di chi scrive, non nella sua vita privata, ma nei libri che ne portano la firma. Fuori dai testi e dalle loro strategie espressive c'è solo chiacchiera. Restituiamo vera centralità al libro».[7] «Lasciate stare gli autori, dunque; amate – se vale la pena – ciò che scrivono».[8]

[4] ELENA FERRANTE, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2016 (2003), p. 352.
[5] Ivi, p. 171.
[6] Ivi, p. 289.
[7] Ivi, p. 341.
[8] Ivi, p. 305.

CAPITOLO PRIMO

L'ATTO DI SCRIVERE E L'ATTO DI LEGGERE

I.1. La morte polifonica dell'autore

> Nella sua novella *Sarrasine* Balzac, parlando di un castrato travestito da donna, scrive questa frase: «Era la donna, con le sue paure improvvise, i suoi capricci irragionevoli, i suoi turbamenti istintivi, le sue audacie immotivate, le sue bravate e la sua deliziosa finezza di sentimenti». Chi parla in questo modo? È forse l'eroe della novella? È l'individuo Balzac, che professa idee «letterarie» sulla femminilità? È la leggerezza universale? La psicologia romantica? Non lo sapremo mai, per la semplice ragione che la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive.[1]

Per il semiologo francese Roland Barthes, la scrittura è in grado di creare e al tempo stesso di distruggere ogni voce, a partire da quella dell'autore; eppure, l'idea che un testo sia solo la voce del suo autore sembra governare molte coscienze di uomini di lettere e altrettanti manuali di letteratura, in cui la comprensione del testo è imprescindibile dalla biografia del suo autore, come se non fosse possibile, per il lettore, comprendere a fondo *La coscienza di Zeno* senza aver notizia del rapporto burrascoso che Italo Svevo intratteneva con il padre. Ciononostante, non è

[1] ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici*, VI, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (Paris 1968), p. 51.

stato sempre così: come ha notato Michel Foucault, «vi fu un tempo in cui quei testi che noi oggi chiamiamo "letterari" (narrazioni, racconti, epopee, tragedie, commedie) erano ricevuti, messi in circolazione, valorizzati senza che fosse posta la questione del loro autore»,[2] un tempo in cui questi testi non esigevano obbligatoriamente un'attribuzione e di conseguenza «il loro anonimato non costituiva difficoltà; la loro antichità, vera o supposta, li garantiva a sufficienza».[3] Basti pensare alla questione omerica, alla paternità dell'*Iliade* e dell'*Odissea* a Omero, nonché all'esistenza stessa di quest'ultimo. Difatti, «l'*autore* è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo»:[4] che derivi dall'esperienza o dalla ragione, la conoscenza è, alla fine dell'età di mezzo, propria della persona umana; tutti possono interpretare i testi scritti da altri e, in alcuni casi, comporne di propri. Come nota Barthes,

> l'immagine della letteratura diffusa nella letteratura corrente è tirannicamente incentrata sull'autore, sulla sua persona, storia, gusti, passioni; nella maggior parte dei casi la critica consiste ancora nel dire che l'opera di Baudelaire è il fallimento dell'uomo Baudelaire, quella di Van Gogh la sua follia, quella di Cajkovskij il suo vizio: si cerca sempre la *spiegazione* dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta, come se, attraverso l'allegoria più o meno trasparente della finzione, fosse sempre, in ultima analisi, la voce di una sola e medesima persona, l'autore, a consegnarci le sue «confidenze».[5]

Eppure, affidarsi soltanto alla biografia e alle intenzioni di chi scrive, al fine di interpretare un testo, sembrerebbe chiudere la scrittura, imporle un limite, immobilizzarla, renderla schiava di un unico punto di vista, quello dell'autore; quest'ultimo, al contrario, dovrebbe essere visto

---

[2] MICHEL FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in *Antologia. L'impazienza della libertà*, a cura di Vincenzo Sorrentino, Milano, Feltrinelli, 2021[4], p. 69.
[3] *Ibidem*.
[4] R. BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 51.
[5] Ivi, p. 52.

come una delle tante coscienze che operano all'interno (e all'esterno) di un testo, e non come l'unica strada interpretativa giusta e possibile. Ritornando al caso lampante della novella *Serrasine* di Honoré de Balzac del 1860, che Barthes approfondisce in *S/Z*, l'accurata descrizione di un castrato travestito da donna può, effettivamente, appartenere a più voci: a Serrasine, l'eroe della novella, al narratore, a Balzac in quanto autore, a Balzac in quanto individuo, alla classe borghese, alla saggezza universale, alla psicologia romantica, perché a formare la scrittura è l'incrocio di tutte queste coscienze, non un unico e solo punto di vista.[6] Nel testo ideale, sostiene sempre Barthes,

> le reti sono multiple, e giocano fra loro senza che nessuna possa ricoprire le altre; questo testo è una galassia di significati, non una struttura di significati; non ha inizio, è reversibile; vi si accede da più entrate di cui nessuna può essere decretata con certezza la principale; i codici che mobilita si proliferano *a perdita d'occhio*, sono indecidibili (il senso non vi si trova mai sottoposto a un principio di decisione, che non sia quello di un colpo di dadi); di questo testo assolutamente plurale i sistemi di senso possono sì impadronirsi, ma il loro numero non è mai chiuso, misurandosi sull'infinità del linguaggio.[7]

Il critico letterario Michail Bachtin, a tal proposito, considera la polifonia («dal gr. πολύς "molto" e φωνή "suono"»)[8] non una tecnica letteraria che governa solo alcuni romanzi ma una caratteristica che, nell'era del capitalismo, sembra accomunarli tutti. Il romanzo si presenta così come un 'grande dialogo' per la cui realizzazione è necessario che la voce dell'autore conversi con quella dei personaggi. Nello studio su Dostoevskij, basato sull'analisi delle opere e della poetica, Bachtin ha notato come lo scrittore russo, ideatore del romanzo polifonico,

> crea non schiavi silenziosi […] ma uomini *liberi*, atti a stare *accanto* al loro creatore, a

[6] Cfr. ID., *S/Z*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973 (Paris 1970), p. 157.
[7] Ivi, p. 11.
[8] GASTONE ROSSI DORIA, *Polifonia*, in *treccani.it*, Enciclopedia Italiana (1935), https://www.treccani.it/enciclopedia/polifonia_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (data di ultima consultazione 31/07/2023).

> non condividerne le opinioni e persino a ribellarsi contro di lui. […] Gli eroi principali di Dostoevskij sono […] *non soltanto oggetti della parola dell'autore, ma anche soggetti della propria parola*.[9]

Il pensiero dell'autore sembra così disseminarsi tra le voci dei personaggi, i quali non professano soltanto le idee del loro creatore: l'autore si comporta così come una buona madre che, dopo aver messo al mondo i suoi figli, li guida passo dopo passo senza però imporre loro il suo pensiero. Da un punto di vista prettamente linguistico, infatti, si può notare come

> l'enunciazione nel suo insieme sia un procedimento vuoto, che funziona perfettamente senza che si renda necessario colmarlo con la persona degli interlocutori: […] l'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come *io* non è altri che chi dice *io*: il linguaggio conosce un «soggetto», non una «persona», e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far «tenere» il linguaggio, cioè ad esaurirlo.[10]

Secondo questa tesi, l'autore esiste solo per produrre; agisce nel testo non come persona fisica, palpabile, in carne e ossa, ma come un soggetto che prende vita nel testo: nasce come poeta se si diletta nella poesia, come saggista se sceglie di redigere un saggio, come prosatore se scrive una prosa, e dopo ogni scrittura sembra – o dovrebbe – 'morire', lasciando la sua opera compiuta e pronta alla fruizione. In altre parole, l'autore nasce simultaneamente al testo che in quel momento mette alla luce, per cui si potrebbe affermare che il suo 'atto di nascita' sia l'atto di scrivere e il suo 'certificato di morte' l'ultima pagina di ogni suo scritto. Anche Foucault, come Barthes, osserva come

> L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità [*scil.*: si riferisce al tema della

[9] MICHAIL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968 (Moscow 1963), pp. 12-13.
[10] R. BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 53.

parentela della scrittura con la morte, in particolare al racconto e all'epopea dei Greci che avevano lo scopo di perpetuare l'immortalità dell'eroe, di riscattarne il sacrificio tramite la scrittura] ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere assassina del suo autore […]: questo rapporto della scrittura con la morte si manifesta anche nell'eclissarsi dei caratteri individuali del soggetto scrivente; […] la traccia dello scrittore sta solo nella singolarità della sua assenza; a lui spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura. Tutto questo è noto; da tempo ormai la critica e la filosofia hanno preso atto di questa scomparsa o di questa morte dell'autore.[11]

Negli stessi anni, in Italia, Umberto Eco ha affermato che «L'autore dovrebbe morire dopo aver scritto. Per non disturbare il cammino del testo»,[12] specificandone, tra l'altro, le modalità: l'autore dovrebbe morire come autore empirico, ossia come persona reale, fisica, tangibile, e vivere invece come "Autore Modello", come la voce tra le tante voci «che parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo».[13] Anche per Eco, dunque, l'autore empirico dovrebbe cessare di esistere dopo aver scritto, ma comparire tra le pagine del testo come uno 'spirito guida' del lettore, come una sorta di Beatrice nel Paradiso dantesco: l'autore dovrebbe prendere per mano il suo lettore tramite la potenza o la leggerezza delle sue parole, con la forza o con la dolcezza del suo linguaggio, senza fargli sentire il bisogno di conoscere la sua vita terrena, mondana, reale, che per quanto possa essere interessante e irresistibile, non necessita di essere conosciuta per fini interpretativi. Lo scrittore moderno, per Barthes,

non può più credere […] che la sua mano sia troppo lenta per il suo pensiero o per la sua passione e che di conseguenza […] debba accentuare tale ritardo e «lavorare» all'infinito la propria forma; per lui, la sua mano, staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di

[11] M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, cit., p. 64.
[12] U. ECO, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», n. 49, 1983.
[13] ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 26.

> inscrizione (e non di espressione), traccia un campo senza origine – o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero proprio ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine.[14]

Il sovrapporsi delle coscienze, il proliferare delle voci dei personaggi, il continuo citazionismo non sono, tuttavia, gli unici motivi che porterebbero ad annunciare la 'morte dell'autore'; quest'ultimo, infatti, sembra scomparire anche – e soprattutto – a causa di una polifonia che si potrebbe definire esterna al testo: le continue interpretazioni dei lettori, i loro dialoghi con se stessi, con il testo, con gli altri lettori, con gli altri testi, sembrano difatti spostare i riflettori dall'autore. Tramite una 'autopsia' al testo più accurata e attenta, si scopre che la voce dell'autore può dileguarsi all'arrivo di un richiamo più forte: il grido del lettore. Per chiudere un cerchio che si è iniziato a delineare a inizio paragrafo, è ancora Roland Barthes a sostenere che «Per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore».[15]

I.1.1. La teoria della ricezione

> Nel rapporto tra scrittore e lettore è implicito uno stupefacente paradosso: creando il ruolo del lettore, lo scrittore decreta anche la propria morte, perché una volta finita la stesura del testo lo scrittore può ritirarsi, cessare di esistere. Finché lo scrittore rimane presente, il testo rimane incompleto. Solo quando lo scrittore lo abbandona, il testo assume un'esistenza propria, un'esistenza silenziosa, fino al momento in cui un lettore lo legge. Solo quando un occhio si posa sul testo esso assume una vita attiva. Ogni scrittura dipende dalla benevolenza del lettore.[16]

---

[14] R. BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 54.
[15] Ivi, p. 56.
[16] ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009 (London 1996), p. 157.

L'idea secondo cui è la risposta del destinatario a determinare e concludere l'opera è propria degli studi avviati in Germania, presso l'Università di Costanza, proprio negli stessi anni in cui viene annunciata la 'morte dell'autore'. Questi studiosi, tra cui Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, individuarono nell'atto di leggere la concretizzazione di un testo, il quale, «per l'assenza di una perfetta correlazione tra i suoi contenuti e le situazioni della vita 'reale', appare caratterizzato da una sostanziale indeterminatezza e *apertura*, alla quale solo il lettore pone termine».[17] A tal proposito, in *Opera aperta*, Umberto Eco precisa il ruolo dell'autore e del lettore nella creazione di un'opera d'arte:

> l'autore produce una forma in sé conchiusa nel desiderio che tale forma venga compresa e fruita così come egli l'ha prodotta; tuttavia nell'atto di reazione dalla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una sensibilità particolarmente condizionata, una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale. […] In tale senso, dunque, un'opera d'arte, forma compiuta e c*hiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato, è altresì *aperta*, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata.[18]

Interpretare un testo sembrerebbe, dunque, far caso agli effetti che produce; al lettore, pertanto, è richiesto un impegno autonomo e immersivo, un atteggiamento libero da qualsiasi manipolazione. «L'autore offre insomma al fruitore un'opera *da finire*»,[19] da implementare insieme; offre alcune possibilità di interpretazione che sono, tuttavia, solo mere possibilità, solo alcune delle tante letture possibili. D'altronde, «ogni testo è una macchina pigra che chiede al

---

[17] ITALO PANTANI, *Teoria della letteratura*, in *treccani.it*, Enciclopedia Italiana - VII Appendice (2007), https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-della-letteratura_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Iser%20(n.,determina%20all'atto%20della%20lettura (data di ultima consultazione 21/06/2023).
[18] U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1980[3] (1962), p. 34.
[19] Ivi, p. 60.

lettore di fare parte del proprio lavoro».[20] Un testo si attualizza nell'atto di leggere: la sua esistenza è breve ed effimera, senza il suo lettore.

I.2. La vita del lettore come personaggio invisibile

Roland Barthes definisce il lettore

> lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione, anche se quest'ultima non può essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è stato costituito;[21]

l'atto di leggere viene descritto dallo stesso autore come

> un gesto parassitario […] È un lavoro […] e il metodo di questo lavoro è topologico: non sono nascosto nel testo, vi sono solo in maniera irreperibile: il mio compito è di muovere, di traslare dei sistemi la cui ottica non si ferma né al testo né a «me»: operativamente, i sensi che trovo sono confermati, non da «me» o da altri, ma dal loro carattere *sistematico*: non c'è altra *prova* di una lettura che la qualità e resistenza della sua sistematicità; in altre parole, il suo funzionamento.[22]

Allo stesso modo di Barthes, in *Lector in fabula* Umberto Eco sostiene l'idea secondo cui, proprio come il lupo nella favola, il lettore sia un personaggio che partecipa attivamente alla realizzazione del significato della storia, il quale, pertanto, non viene stabilito *a priori* dallo scrittore ma viene creato durante la pratica della lettura. Ogni testo, infatti, da un lato postula un libero intervento interpretativo da parte dei propri destinatari, dall'altro presenta alcune

[20] ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 11.
[21] R. BARTHES, *La morte dell'autore*, cit., p. 56.
[22] ID., *S/Z*, cit., p. 16.

caratteristiche strutturali che stimolano e regolano le sue interpretazioni; basti pensare al primo livello che si incontra quando si inizia a leggere un testo, ossia al livello puramente grammaticale:

> il destinatario è sempre postulato come l'operatore […] capace di aprire, per così dire, il dizionario a ogni parola che incontra, e di ricorrere a una serie di regole sintattiche preesistenti per riconoscere la reciproca funzione dei termini nel contesto della frase.[23]

Per questo motivo, ad esempio, un bambino dalle competenze grammaticali ancora acerbe e limitate non potrebbe comprendere un romanzo dalla sintassi complessa e colmo di termini che non rientrano nel suo vocabolario di base; così come un adulto, estraneo al linguaggio della medicina, potrebbe avere qualche difficoltà a intendere un testo scientifico pervaso da tecnicismi del settore. Ogni testo prevede, infatti, un destinatario ideale, colui che Iser chiama "Lettore Implicito" ed Eco definisce "Lettore Modello", un lettore «capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente»,[24]

> un lettore-tipo che il testo non solo prevede come collaboratore, ma che anche cerca di creare. Se un testo inizia con "C'era una volta", esso lancia un segnale che immediatamente seleziona il proprio lettore modello, che dovrebbe essere un bambino, o qualcuno che è disposto ad accettare una storia che vada al di là del senso comune.[25]

A questo riguardo, è interessante notare come, nel 1979, per cui nello stesso anno di *Lector in fabula*, vengono pubblicati due romanzi dalla trama molto particolare: *La storia infinita* di Michael Ende e *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Nel primo viene

---

[23] U. ECO, *Lector in fabula*. *La cooperazione interpretativa nei testi*, Milano, La nave di Teseo, 2021[2] (1979), p. 69.
[24] Ivi, p. 75.
[25] ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 18-19.

raccontata la storia di Bastiano Baldassarre Bucci, un giovane che per fuggire da un'adolescenza difficile si rifugia nella lettura, o meglio trova conforto nelle pagine di un testo intitolato proprio come il romanzo di cui è protagonista, *La storia infinita*; in questo libro trovato in una biblioteca, viene narrata la storia del mondo di Fantàsia, governato da Infanta Imperatrice, una donna che a causa della sua malattia ha permesso a un'entità chiamata Nulla di entrare nel suo regno e di inghiottirne progressivamente delle parti; quando la regina chiede aiuto al giovane Atreiu, si comprende che per salvare il mondo di Fantàsia l'imperatrice avrebbe dovuto cambiare nome, ma che solo un umano avrebbe potuto farlo: è proprio degli umani, infatti, l'atto di nominare le cose. La persona di cui si avverte il bisogno è il lettore, Bastiano come lettore fittizio e chi sta leggendo il testo, in quanto lettore reale. Nel romanzo di Italo Calvino, il lettore reale è chiamato fin da subito a collaborare con il testo:

> Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta è meglio chiuderla; di là c'è sempre la televisione accesa. Dillo subito, agli altri: «No, non voglio vedere la televisione!». Alza la voce, se no non ti sentono: «Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!» Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte, grida: «Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!» O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace.[26]

Tuttavia, il lettore reale non è solo, anche il personaggio chiamato il Lettore e la lettrice Ludmilla stanno leggendo un libro intitolato *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ma dopo aver letto una trentina di pagine scoprono che, per un errore di rilegatura, sono costretti a fermarsi per cercare il testo completo, ricerca che sembra non terminare mai: i due si trovano a risolvere sempre lo stesso problema, finendo per leggere testi sempre diversi dal precedente. Il "Lettore Modello", in entrambi i testi, collabora con il testo e con l'autore: non soltanto si

[26] ITALO CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2022 (1979), p. 3.

immedesima nel protagonista, ma accetta di essere lui stesso protagonista della storia. Nel secondo caso in particolare, questa figura è rappresentata da Ludmilla, colei che sceglie di non oltrepassare quella linea di confine che separa l'autore dal lettore; così si legge nel romanzo di Calvino:

> C'è una linea di confine: da una parte ci sono quelli che fanno i libri, dall'altra quelli che li leggono. Io voglio restare una di quella di quelli che li leggono, perciò sto attenta a tenermi sempre al di qua di quella linea. Se no, il piacere disinteressato di leggere finisce, o comunque si trasforma in un'altra cosa, che non è quello che voglio io.[27]

In tal senso, un autore e un lettore dovrebbero far sposare le loro esistenze nel testo, conoscersi tra le pagine, riconoscersi tra le righe; il "Lettore Modello", pertanto, è colui che promuove un'interpretazione sostenuta dal testo, dall'"Autore Modello": come professa Eco, infatti, «Tra l'inattingibile intenzione dell'autore e la discutibile intenzione del lettore, c'è la trasparente intenzione del testo che smentisce un'interpretazione insostenibile. […] il testo è lì, e l'autore empirico deve tacere».[28]

I.3. Uso, interpretazione e sovrainterpretazione

Quando si affronta il rapporto testo-autore-lettore, è opportuno distinguere l'uso dall'interpretazione e quest'ultima dalla sovrainterpretazione: usare un testo significa agire secondo i propri scopi, pensare di trovare nella narrazione fatti che riguardano solo la propria persona, non attribuibili ad altri; l'interpretazione richiede una dialettica tra strategia dell'autore

[27] Ivi, p. 90.
[28] U. ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di Stefan Collini, trad. it. di Sandra Cavicchioli, Milano, Bompiani, 1995 (Cambridge 1992), p. 94.

e risposta del lettore;[29] la sovrainterpretazione, invece, altro non è che un'interpretazione poco coerente, eccessiva, incongruente, basata su una sopravvalutazione degli indizi che nasce spesso dalla propensione a ritenere rilevanti gli elementi vistosi, più appariscenti.[30] Usare un testo significa seguire soltanto le proprie ragioni, non comportarsi da "Lettore Modello", agire da solo, in piena autonomia; interpretarlo equivale a stringere un patto con l'autore, sovrainterpretarlo corrisponde a non rispettare questo tacito accordo. Esistono infatti delle condizioni e dei limiti dell'interpretazione, confini entro i quali è possibile muoversi senza perdersi nelle infinite forme del senso. Le interpretazioni di *Cappuccetto Rosso*, ad esempio, sono state numerose, anche perché la storia ha conosciuto varie versioni (Grimm, Perrault); uno studioso in particolare, Giuseppe Sermonti, ha attribuito alla storia un significato in chiave alchimistica: traducendo il testo in formule chimiche, ha pensato che la fiaba si riferisse ai processi di estrazione e trattamento dei minerali; ha individuato in Cappuccetto Rosso il dio Mercurio, dal quale eredita sia la funzione di messaggera e portatrice di doni, sia elementi materiali quali il cappello-cappuccio, la mantellina e la borsa. L'associazione della bambina al dio ha portato poi all'equiparazione chimica di Cappuccetto Rosso al metallo: difatti, se la bambina è protetta dal suo cappuccetto rosso, il mercurio, nell'alchimia cinese, è racchiuso in natura nel cinabro, un materiale dello stesso colore del copricapo. Il lupo, sempre secondo questa interpretazione, rappresenterebbe a sua volta un'altra manifestazione dell'elemento chimico in questione, il calomelano (dal greco, "bel nero"), e il suo ventre raffigurerebbe il forno alchemico nel quale avviene la combustione del cinabro e la sua trasformazione in mercurio.[31] Tuttavia, come osserva Umberto Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, la studiosa Valentina Pisanty ha notato molto semplicemente che la bambina, nonostante alla fine non sia più cinabro ma mercurio allo

[29] Cfr. ID., *Lector in fabula*, cit., p. 80.
[30] Cfr. ID., *Interpretazione e sovrainterpretazione*, cit., p. 62.
[31] Cfr. GIUSEPPE SERMONTI, *Cappuccetto rosso o il mercurio*, in *aispes.net*, https://aispes.net/biblioteca/ars-regia/cappuccetto-rosso-o-il-mercurio/#:~:text=L'alternanza%20cinabro%2Dmercurio%20(,di%20castagni%20e%20di%20querce. (data di ultima consultazione 17/08/2023).

stato puro, indossa ancora il cappuccetto rosso anziché argento,[32] deducendo così che la fiaba stessa smentisce l'interpretazione, o meglio la sovrainterpretazione di Sermonti. Di conseguenza, come sostiene Eco,

> I lettori possono inferire dai testi quello che essi non dicono esplicitamente (e la cooperazione interpretativa è basata su questo principio), ma non possono far sì che i testi dicano il contrario di quello che hanno detto.[33]

I.4. Il sodalizio interpretativo

Un autore e un lettore possono non conoscersi personalmente, come succede nella maggior parte dei casi, quando ci si immerge nella lettura di scrittori e scrittrici vissuti molti anni fa, o possono non sapere nulla dell'altro, come accade quando capita tra le mani un testo di un autore sconosciuto (si pensi all'esperienza del Lettore e alla Lettrice nel romanzo di Calvino). Dopotutto, un libro si può amare indipendentemente da chi l'abbia scritto, a prescindere dalla vita privata del suo autore: per fare un esempio, si può non condividere la vita sentimentale di Gabriele d'Annunzio, o considerarla solo puro pettegolezzo, ma amare comunque l'*Alcyone* per lo stile e la poetica, per quello che incondizionatamente suscita. Per questo motivo, sembra esistere un sodalizio interpretativo interno al testo che, tuttavia, più che dall'autore dipende dai diversi atti di lettura:

> Quando un testo viene messo in una bottiglia […] – ovvero, quando un testo è prodotto non per un destinatario singolo ma per una comunità di lettori – l'autore sa che verrà interpretato non secondo le proprie intenzioni ma secondo una complessa strategia di intenzioni […] ogni atto di lettura è una difficile transazione tra la competenza del lettore (la conoscenza del mondo in possesso del lettore) e il tipo di competenza che un dato testo

[32] Cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 118.
[33] *Ibidem*.

postula per essere letto in modo economico.[34]

A tal proposito, Umberto Eco racconta di quando, dopo la pubblicazione del romanzo *Il pendolo di Foucault*, un suo amico d'infanzia, che non sentiva da tempo, si è lamentato con lui per aver utilizzato la storia dei suoi zii; lo scrittore italiano, in realtà, si rifà a episodi della sua infanzia, a situazioni che in tempo di guerra accadevano a diverse persone: l'amico, invece, si era talmente immedesimato nella storia del protagonista Jacopo Belbo da pensare che gli avvenimenti facessero parte solo della sua vita;[35] l'amico di Eco «aveva sovrapposto le proprie aspettative da lettore empirico al tipo di aspettative che l'autore pretendeva dal lettore modello».[36] Sempre dopo la pubblicazione del romanzo *Il pendolo di Foucault*, Umberto Eco riceve una lettera di un signore che si chiedeva come avesse fatto il personaggio Casaubon, nella notte tra il 23 e il 24 giugno 1984, a non accorgersi dell'incendio verificatosi all'angolo di Rue Réaumur, una via non citata nel testo ma che incrocia a un certo punto una vita nominata, Rue Saint-Martin;[37] Eco, nonostante si fosse preoccupato persino di sapere se quella notte in cielo fosse presente la luna, non era a conoscenza dell'incendio; tuttavia, anche se lo avesse saputo, non era obbligato a inserirlo nel testo: il romanzo in questione, non essendo storico, può non adeguarsi completamente al mondo reale. Il lettore, dunque, dovrebbe accettare di stringere un "patto finzionale" con l'autore, fidarsi delle sue parole, non pensare che si tratti di una menzogna, sapere che quella che legge potrebbe essere una storia immaginaria, che può contenere fatti inventati o taciuti.[38] Il lettore che indaga, si documenta, analizza il testo, è colui che Eco definisce "Lettore Modello di secondo livello", «il quale si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo

[34] Ivi, pp. 81-82.
[35] Cfr. ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 19.
[36] Ivi, p. 20.
[37] Cfr. ivi, pp. 98-99.
[38] Cfr. ivi, p. 97.

sta istruendo passo per passo».[39] Questo tipo di lettore ricerca la strategia narrativa che si delinea dopo diverse letture, non l'autore empirico; è curioso dei meccanismi testuali che vengono adoperati più che della vita privata che sta al di fuori del testo. Il "Lettore Modello" a pieno titolo desidera identificare l'"Autore Modello", non l'identità dell'autore.

[39] Ivi, p. 39.

CAPITOLO SECONDO

IL CASO "ELENA FERRANTE"

II.1. Sull'identità dell'autrice

Come specificato nell'Introduzione, lo scopo di questo elaborato non è indagare sulla vera identità di Elena Ferrante, scrutare nei suoi scritti gli indizi, estrapolarne teorie; come esplicitato nel Capitolo primo, in questa sede viene analizzato il testo in quanto entità autonoma, che non necessita obbligatoriamente della biografia del suo autore al fine di essere compreso: uno scritto di cui non si conosce la mano creatrice sembra infatti funzionare con il medesimo meccanismo di uno del cui scrittore si conosce in maniera dettagliata la vita. A tal proposito, la stessa Ferrante risponde così a chi ha visto in lei il volto di un omosessuale napoletano: «l'ipotesi gay non mi dispiace. È la prova che un testo può accogliere più di quanto chi scrive sa di sé»;[1] in effetti, come si è accennato in precedenza, la vera vita di un autore va cercata tra le sue parole, in tutte quelle pagine in cui possono non comparire dati anagrafici ma dove gli aspetti più profondi, intimi, nascosti dell'esistenza, prendono inaspettatamente il sopravvento.

Tuttavia, quando si affronta il caso "Elena Ferrante" non si possono non menzionare almeno le due più accreditate teorie circa la sua misteriosa identità e il motivo dell'assenza.

[1] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., pp. 80-81.

Riguardo quest'ultimo interrogativo, cito, per prima, la risposta a Stefania Scateni, apparsa sull'«Unità» l'8 settembre 2002:

> *Scateni* Perché ha scelto di non diventare un personaggio pubblico?
>
> *Ferrante* Per un desiderio un po' nevrotico di intangibilità. La fatica di scrivere tocca ogni punto del corpo. Quando il libro è finito, è come se si fosse stati perquisiti senza rispetto, e non si desidera altro che riacquistare integrità, tornare a essere la persona che comunemente si è, nelle occupazioni, nei pensieri, nel linguaggio, nelle relazioni. Pubblica del resto è l'opera: lì c'è tutto quello che abbiamo da dire.[2]

L'espressione "desiderio un po' nevrotico di intangibilità" è alquanto interessante perché non occasionale; compare, infatti, anche in una lettera del 1995 mai spedita a Goffredo Fofi, il quale aveva chiesto alla scrittrice il motivo profondo del suo stare lontana dai riflettori:

> Credo che alla radice, oltre ai tratti caratteriali a cui ho fatto già cenno [s*cil.*: la timidezza, che la porta a essere un'ascoltatrice muta], ci sia un desiderio un po' nevrotico di intangibilità. Nell'esperienza che ne ho, la fatica-piacere tocca ogni punto del corpo. Quando il libro è finito, è come se si fosse stati frugati con eccessiva intimità e non si desidera altro che riguadagnare distanza, ritornare integri. […] Desidero poter pensare che, se il mio libro entra nel circuito delle merci, niente sia in grado di obbligarmi a fare il suo stesso percorso. Ma forse voglio anche poter credere, in certi momenti se non sempre, che quel "mio" che gli riferisco sia nella sostanza una convenzione, tanto che chi si disgusterà della storia narrata o se ne entusiasmerà non potrà, con un passaggio logico errato, disgustarsi o entusiasmarsi anche di me.[3]

Inoltre, la scrittrice confessa che da ragazza aveva una visione totalizzante della scrittura, secondo cui scrivere era puntare al massimo, non accontentarsi; dichiara di combattere la sovrastima della scrittura letteraria con una sottostima e, una volta raggiunto il suo equilibrio autosufficiente, di non voler tornare indietro, di non riabbracciare l'idea secondo cui la buona

[2] Ivi, p. 75.
[3] Ivi, p. 54.

riuscita di sé è misurata sulla buona riuscita della pagina scritta.[4] Le ragioni della scelta dell'assenza, spiega ancora la scrittrice, si sono poi modificate nel corso del tempo: in principio

> ero spaventata dall'eventualità di dover uscire dal mio guscio, prevaleva la timidezza, il desiderio di intangibilità. In seguito si è accentuata l'ostilità nei confronti dei media, la loro scarsa attenzione ai libri in sé, senza contare la tendenza a dar peso a un testo soprattutto se l'autore ha un suo prestigio già sedimentato. […] È come se la letteratura non fosse in grado di esibire attraverso i testi la sua serietà di intenti, ma avesse bisogno di fornire credenziali "esterne" a testimonianza della qualità delle opere. […] Non conta il libro ma l'aurea di chi lo scrive. Se l'aurea c'è già, e i media la potenziano, l'editoria è lieta di spalancare le porte, e il mercato è lietissimo di accoglierti. Se non c'è ma il libro miracolosamente vende, ecco che i media *inventano* l'autore-personaggio innescando un meccanismo in cui chi scrive non vende più solo la sua opera, ma se stesso, la sua immagine.[5]

Insieme al motivo primordiale, dunque, è subentrata con gli anni l'avversità nei confronti dell'operato dei *media*, i quali sembrerebbero abolire la distanza che intercorre tra autore e testo; Elena Ferrante, dunque, da un lato critica l'immagine dell'autore prodotta dai *media*, dall'altro accoglie l'immagine dell'autore prodotta dai testi. Totalizzante, a tal proposito, è la risposta alla domanda di Jesper Storgaard Jensen, apparsa il 17 agosto sul settimanale «Weekendavisen»:

> *Jensen* […] Perché […] ha scelto di non comparire?
>
> *Ferrante* In *Totem e tabù* Freud racconta di una donna che si era imposta di non scrivere più il proprio nome. Temeva che qualcuno se ne servisse per impadronirsi della sua personalità. La donna cominciò col rifiuto di scrivere il nome e poi, per estensione, smise del tutto di scrivere. Io non sono a questo punto: scrivo e ho intenzione di continuare a scrivere. Ma devo confessare che quella vicenda di malattia, quando ne lessi, mi sembrò subito sanamente significativa. Ciò che scelgo fi mettere fuori di me non può e non deve diventare una calamita che mi risucchi tutta. Un individuo ha il diritto di tenere separata, se vuole, la sua persona, persino la sua immagine, dagli effetti pubblici del suo operato. Ma non è solo questo. Non credo che l'autore abbia da aggiungere mai alcunché di decisivo alla sua opera:

[4] Cfr. ivi, p. 55.
[5] Ivi, pp. 261-262.

considero il testo un organismo autosufficiente, che ha il sé, nella sua fattura, tutte le domande e tutte le risposte. E poi i libri veri sono scritti solo per essere letti. L'attivismo promozionale degli autori tende invece sempre più a cancellare le opere e la necessità di leggerle. In molti casi il nome di chi ha scritto, la sua immagine, le sue opinioni ci sono ben più noti dei suoi testi, e ciò vale non solo per i contemporanei ma disgraziatamente, ormai, anche per i classici. Per ultimo ho una vita sia privata che pubblica abbastanza soddisfacente. Non sento il bisogno di nuovi equilibri. Desidero invece che l'angolo dello scrivere resti un luogo nascosto, senza sorveglianze o urgenze di nessun tipo.[6]

Un'altra motivazione è stata poi confermata in un'intervista più recente, apparsa su «The Gentlewoman» nel 2016:

Orr Molti ritengono che lei usi uno pseudonimo per proteggere non solo se stessa, ma anche una comunità napoletana realmente esistente, da cui trae ispirazione. Tale supposizione è corretta?

Ferrante Sì, è una delle ragioni che mi hanno motivata.[7]

Riguardo invece l'identità, un'inchiesta condotta da «Il Sole 24 ore» sembra aver fatto emergere che Anita Raja, traduttrice dal tedesco della stessa casa editrice che pubblica i romanzi di Elena Ferrante, sembra essere la principale beneficiaria del successo commerciale dei libri della scrittrice; i compensi pagati da Edizioni e/o a Raja

nel 2014 sono aumentati di quasi il 50%, mentre nel 2015 hanno fatto un ulteriore balzo di oltre il 150 per cento.

Il compenso totale pagato l'anno scorso [*scil.*: nel 2015] da Edizioni e/o a Raja è arrivato a superare di oltre sette volte il compenso del 2010, quando il successo dei suoi libri era ancora circoscritto all'Italia e ancora non era stato pubblicato il primo volume della tetralogia.

Questo balzo, di cui non ci risulta abbia beneficiato alcun altro dipendente, scrittore o collaboratore di Edizioni e/o, non può essere giustificato da un incremento della mole di

[6] Ivi, pp. 79-80.
[7] Ivi, pp. 346-347.

lavoro di traduttrice, notoriamente pagato poco. La spiegazione più logica è che sia dovuto al successo dei libri di Ferrante. Anche perché i compensi del 2014 e 2015 appaiono coincidere proprio con le somme generate dai diritti di autore.[8]

Un lavoro investigativo, internazionale e collettivo basato sulla comparazione di un *corpus* di 150 romanzi pubblicati da 40 autori italiani contemporanei, adoperando il metodo dell'analisi quantitativa e qualitativa degli elementi lessicali e stilistici ricorrenti, ha invece individuato le similitudini più significative con Elena Ferrante negli scritti di Domenico Starnone, tra l'altro marito di Anita Raja; tra le coincidenze che legano i due autori – e loro soltanto, anche nella cerchia degli scrittori campani – i sintagmi "collo filettato", "foglio di compensato", "vestaglia verde", "vecchia vestaglia verde", la parola "argentiera", i sostantivi "buffè", "calettatura", "càntaro", "giravite", "feticismo", "frantumaglia", "latrocinio", "malodore", "mamozio", "psicologismo", "risatella", "santodio", "turpitudine", "album di fotografie", "asso pigliatutto", "mattonelle sconnesse", il numero "centoquarantotto", gli aggettivi "apprezzatissimo", "fonatorio", "gialloverdognolo", "sfottente", "taglientissimo", "valutativo" (con riferimento a uno sguardo), "vagolante", i verbi "bamboleggiare", "femminilizzare", "riplasmare", "sbruffoneggiare", "spetazzare", gli avverbi "buffamente", "calcolatamente", "caramente", "contraddittoriamente", "fievolmente", "lietamente", "meditatamente", "saviamente", "sforzatamente", "soffertamente", le espressioni "aaaah" (con quattro "a"), "ciuciù" e "tottò sulle manine". [9] Occorrenze notevoli, anche se, prescindendo dall'attendibilità di entrambe le soluzioni, appare innegabile il fatto che Elena Ferrante esiste solo come autrice, è un nome che

[8] CLAUDIO GATTI, *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, in «Il Sole 24 ore», https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB (data di ultima consultazione 26/06/2023).

[9] MICHELE CORTELLAZZO, ARJUNA TUZZI, *It Takes Many Hands to Draw Elena Ferrante's Profile*, in *Drawing Elena Ferrante's profile. Workshop Proceedings*, a cura di Michele Cortellazzo e Arjuna Tuzzi, Padova University Press, 7 settembre 2017, pp. 20-21.

prende vita nelle pagine, un'esistenza che si plasma dopo ogni pubblicazione. Dopotutto, come insegna ancora Calvino:

> «Che importa il nome dell'autore in copertina? Trasportiamoci col pensiero di qui a tremila anni. Chissà quali libri della nostra epoca si saranno salvati, e di chissà quali autori si ricorderà ancora il nome. Ci saranno libri che resteranno famosi ma che saranno considerati opere anonime come per noi l'epopea di Ghilgamesh; ci saranno autori di cui sarà sempre famoso il nome ma di cui non resterà nessuna opera, come è successo a Socrate; o forse tutti i libri superstiti saranno attribuiti a un unico autore misterioso, come Omero».[10].

Gli autori veri sono quelli il cui nome fa un tutt'uno con il titolo, coloro che hanno la stessa realtà dei loro personaggi e dei luoghi presenti nei loro testi, che esistono e contemporaneamente non esistono: sono tutti quegli autori empirici che vestono i panni dell'"Autore Modello"[11] ed Elena Ferrante, viva e nascosta tra sue parole, ne è un esempio lampante. Nonostante ciò, la scrittrice italiana sembra riscuotere più successo all'estero: basta pensare che nel 2014 è stata inserita tra i 100 *global thinkers* di «Foreign Policy»[12] e nel 2016 tra le 100 persone più influenti al mondo del famoso settimanale americano «Time»,[13] oppure leggere le parole di James Wood, uno dei maggiori critici letterari degli Stati Uniti:

> Ferrante is probably right when she claims that an author who does publicity has accepted, "at least in theory, that the entire person, with all his experiences and his affections, is placed for sale along with the book." Our language betrays us: nowadays, you triumphantly sell a novel to a publisher; thirty years ago, a publisher simply accepted that novel. As soon as you read her fiction, Ferrante's restraint seems wisely self-protective. Her novels are intensely, violently personal, and because of this they seem to dangle bristling key

---

[10] I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit., p. 98.
[11] Cfr. ivi, p. 99.
[12] *A world disrupted: the leading global thimkers of 2014*, in «Foreign Policy», https://globalthinkers.foreignpolicy.com/#chroniclers/list (data di ultima consultazione 20/09/2023).
[13] LAUREN GROFF, *The 100 Most Influential People*, in «Time», https://time.com/collection-post/4299844/elena-ferrante-2016-time-100/ (data di ultima consultazione 20/09/2023).

chains of confession before the unsuspecting reader.[14]

In Italia, invece, il *modus operandi* della scrittrice è stato sostenuto[15] ma anche fortemente attaccato: cito, a tal proposito, le parole di Sandro Veronesi in occasione della partecipazione di Elena Ferrante al Premio Strega:

> Non credo che uno scrittore di cui non conosciamo l'identità potrebbe partecipare. Se decidi di non esistere allora non vai allo Strega. Perché Ferrante non dovrebbe sottostare alle stesse regole degli altri? Sinceramente mi pare un giochetto di marketing: non so se sia più lo Strega a servirsi di Ferrante o Ferrante dello Strega. Per questo se dovessero candidarla potrei dimettermi da Amico della Domenica. A meno che l'autrice non sciolga il mistero della sua identità.[16]

La scelta dell'anonimato viene vista come una strategia volta a ottenere maggiore successo quando, in realtà, come sostiene Elena Ferrante, «basta dare uno sguardo alla storia editoriale delle mie opere per rendersi conto che non è l'assenza di chi le scrive a generarne il successo, ma è il loro successo a mettere al centro il tema dell'assenza».[17]

II.2. *La frantumaglia, I margini e il dettato*: l'esperienza di lettrice e scrittrice

Esiste un testo, intitolato *La frantumaglia*, in cui sono state raccolte le lettere di Elena Ferrante alle Edizioni e/o, alcune interviste, le corrispondenze con alcuni lettori: questo volume si rivolge a chi ha amato i primi due romanzi della scrittrice, *L'amore molesto* (1992) e *I giorni*

---

[14] JAMES WOOD, *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*, in «The New Yorker», https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge (data di ultima consultazione 20/09/2023).
[15] ROBERTO SAVIANO, *Roberto Saviano: cara Ferrante ti candido al premio Strega*, in «La Repubblica», https://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto_saviano_cara_ferrante_ti_candido_al_premio_strega-107829542/ (data di ultima consultazione 20/09/2023).
[16] RAFFAELLA DE SANTIS, *Chi ha paura di Elena Ferrante allo Strega?*, in «La Repubblica», https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/02/16/chi-ha-paura-di-elena-ferrante-allo-strega48.html (data di ultima consultazione 20/09/2023).
[17] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 295.

dell'abbandono (2002), indipendentemente dalla vera identità dell'autrice. Il titolo è una parola di dolore che deriva dalla sua infanzia, un vocabolo dialettale usato dalla madre per esprimere le impressioni contraddittorie che la laceravano, la deprimevano,

> un malessere non altrimenti definibile, rimandava a una folla di cose eterogenee nella testa, detriti su un'acqua limacciosa del cervello […] era misteriosa, causava atti misteriosi, era all'origine di tutte le sofferenze non riconducibili a una sola evidentissima ragione.[18]

«La frantumaglia è la parte di noi che sfugge alla riduzione in parole o ad altre forme e che nei momenti di crisi riduce a se stessa, dissolve, l'intero ordine dentro cui ci pareva di essere stabilmente inseriti».[19] Il testo dal titolo parlante prende avvio con il capitolo *Il dono della Befana*, perché per l'autrice così sono i libri:

> Mi sembrano una sorta di portento notturno, come quando da piccola aspettavo i doni della Befana, andavo a letto agitatissima e la mattina mi svegliavo e i doni c'erano, ma la Befana nessuno l'aveva vista. I miracoli veri sono quelli che nessuno saprà mai chi li ha fatti.[20]

Nella stessa lettera del 21 settembre 1991 inviata a Sandra Ozzola, fondatrice delle Edizioni e/o insieme al marito Sandro Ferri, si legge:

> Non intendo fare niente per *L'amore molesto*, niente che comporti l'impegno pubblico della mia persona. Ho già fatto abbastanza per questo lungo racconto: l'ho scritto; se il libro vale qualcosa, dovrebbe essere sufficiente. […] Io credo che i libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no.[21]

---

[18] Ivi, p. 94.
[19] Ivi, p. 302.
[20] Ivi, p. 12.
[21] Ivi, p. 11.

Elena Ferrante sembra dunque condividere l'idea secondo cui i libri non hanno alcun bisogno del loro autore per 'vivere', perché dentro di essi è presente tutto ciò che gli occorre per non 'morire'. La scrittrice ritiene che «Gli autori, in quanto autori, abitano dentro i loro libri. Lì si mostrano con massima verità»;[22] essi sono «amanuensi devoti e solleciti, tracciano neri e bianchi secondo un loro ordine più o meno rigoroso, ma la scrittura vera, quella che conta, è opera dei lettori»;[23] «I libri sono di chi li ha scritti solo quando il loro ciclo è compiuto e nessuno li legge più».[24] La stessa Elena Ferrante confessa:

> quando leggo un libro non penso mai a chi l'ha scritto, è come se lo facessi io stessa. Da ragazzina poi non conoscevo nomi d'autori, ogni libro per me s'era scritto da solo, cominciava e finiva, mi appassionava oppure no, mi faceva piangere o mi faceva ridere.[25]

Così, in un'altra lettera, che non fu mai spedita al mittente Francesco Erbani, che le chiese un'intervista solo dopo l'uscita del film ispirato a *L'amore molesto*, si legge:

> un libro è, dal punto di vista mediatico, innanzitutto il nome di chi lo scrive? la risonanza dell'autore, o per dire meglio del personaggio dell'autore che va in scena grazie ai media, è un supporto fondamentale per il libro? non fa notizia, per le pagine culturali, che sia uscito un buon libro? fa notizia piuttosto che un nome in grado di dire qualcosa alle redazioni abbia firmato un qualsiasi libro? […] Penso che, di chi l'ha scritto, alle lettrici e ai lettori veri non importi niente. Penso che i lettori di un buon libro si augurino al massimo che l'autore di un buon libro seguiti a lavorare con coscienza e faccia altri buoni libri.[26]

Il pensiero di Elena Ferrante, dunque, sembra avvicinarsi molto alle osservazioni di Umberto Eco: per l'autrice, il "Lettore Modello" è il lettore vero, colui che legge per il solo piacere di farlo, dedito a una lettura incondizionata, senza riserve, a cui non importa conoscere

[22] Ivi, p. 317.
[23] Ivi, p. 187.
[24] Ivi, p. 180.
[25] Ivi, pp. 188-189.
[26] Ivi, p. 41.

l'autore ma a cui interessa, al massimo, che continui a scrivere altri buoni libri: «Per chi ama leggere, l'autore è puro nome. […] Chi ama la letteratura è come una persona di fede. Il credente sa bene che, sul Gesù che davvero per lui conta, all'anagrafe non c'è un bel nulla»;[27] «Le nostre facce, tutte, non ci rendono un buon servizio e le nostre vite non aggiungono niente alle opere».[28] Il lettore vero, specifica inoltre la scrittrice, non va confuso con il fan: «Il vero lettore […] cerca non la faccia friabile dell'autrice in carne e ossa che si fa bella per l'occasione, ma la fisionomia nuda che resta in ogni parola efficace»,[29] ricerca cioè l'"Autore Modello" perché crede che «che chi scrive finisca, che lo voglia o no, interamente nella sua scrittura. L'autore c'è sempre ed è nel testo, che perciò ha tutto il necessario per risolvere gli enigmi che contano»;[30] «La personalità di chi scrive storie è tutta nella virtualità dei suoi libri. Guardi là dentro e ci troverà gli occhi, il sesso, lo stile di vita, la classe sociale e la voce dell'Es»:[31] un buon modo di leggere consiste, infatti, nel «ricavare la personalità di chi scrive dalle storie che propone, dai personaggi, da interviste […], dai paesaggi, dagli oggetti […], sempre e soltanto insomma dalla tonalità della sua scrittura».[32] Se per il "Lettore Modello" l'autore empirico è solo un nome, Elena Ferrante sembra un chiaro esempio di "Autore Modello": rappresenta «l'insieme delle strategie espressive che danno forma a un mondo di invenzione, mondo, concretissimo, popolato di persone e accadimenti»;[33] i suoi libri, di conseguenza, non sono anonimi come si è portati a pensare, ma

> hanno tanto di firma in copertina e non hanno mai avuto bisogno dell'anonimato. È successo semplicemente che li ho scritti e poi, sottraendomi alla prassi editoriale comune, li ho messi alla prova senza alcun patrocinio. Se qualcuno ha vinto, hanno vinto loro. È una vittoria che testimonia la loro autonomia. Si sono guadagnati il diritto di essere apprezzati

[27] Ivi, pp. 191-192.
[28] Ivi, p. 236.
[29] Ivi, p. 172.
[30] Ivi, pp. 197-198.
[31] Ivi, p. 199.
[32] Ivi, p. 227.
[33] Ivi, p. 352.

dai lettori proprio in quanto libri.[34]

«Mi permetta: non ho scelto l'anonimato, i libri sono firmati. Ho scelto piuttosto l'assenza»,[35] precisa la scrittrice.

Nel novembre 2021, in occasione delle *Umberto Eco Lectures* di Elena Ferrante – un ciclo di tre lezioni magistrali organizzate da ERT / Teatro Nazionale in collaborazione con il Centro Internazionale di Studi Umanistici "Umberto Eco" dell'Università di Bologna e le Edizioni e/o – l'attrice Manuela Mandracchia ha indossato i panni di Elena Ferrante, dando un volto e una voce all'autrice in questione.[36] I tre incontri sono stati poi accolti nel testo *I margini e il dettato*, che si presenta così come una conversazione sull'atto di scrivere e l'atto di leggere, sia proprio che altrui. La prima lezione, *La pena e la penna*, è un dialogo sulla smania di scrivere e sulle due modalità di scrittura care a Elena Ferrante, l'una acquiescente e l'altra impetuosa: la prima educata, tranquilla, calibrata, ben disciplinata a stare nelle righe e tra i margini, la seconda sovraeccitata, senza freni, che appare di rado, a sorpresa, che non si riesce a trattenere e si perde, che sembra derivi da una voce maschile.[37] Queste due modalità di scrittura convivono – «non sono separate. La prima quella consueta, ha dentro di sé la seconda»[38] – e determinano l'atto di scrivere che è, per Elena Ferrante,

> un puro tentare alla sorte; […] ciò che la scrittura cattura non passa al vaglio di un io singolare, ben piantato nella vita d'ogni giorno, ma è venti persone [*scil.*: si riferisce alla conversazione di Virginia Woolf con Lytton Strachey in cui la scrittrice afferma che mentre scrive è come se vestisse i panni di venti persone diverse] cioè un numero buttato lì per dire:

[34] Ivi, p. 235.
[35] Ivi, p. 246.
[36] emiliaromangnateatro, *La scrittura smarginata • Elena Ferrante - La pena e la penna - LIVE 17/11/2021 ore 20,30*, in *youtube.it*, https://www.youtube.com/watch?v=r9IgkC5m9mA; *La scrittura smarginata • Elena Ferrante - Acquamarina - LIVE 18/11/2021 ore 20,30*, in *youtube,it*, https://www.youtube.com/watch?v=WIyo6rKANHM; *La scrittura smarginata • Elena Ferrante - Storie, io - LIVE 19/11/2021 ore 20,30*, in *youtube,it*, https://www.youtube.com/watch?v=1rIWAVbs1ok&t=30s (data di ultima consultazione 10/07/2023).
[37] E. FERRANTE, *I margini e il dettato*, Roma, Edizioni e/o, 2021, pp. 11-31.
[38] Ivi, p. 35.

quando scrivo nemmeno io so chi sono.[39]

In questo modo, la scrittrice affronta il tema della sua identità: a cosa serve, infatti, sapere chi si nasconde dietro il suo nome quando lei stessa, mentre scrive, non sa chi è? Quando l'autore si presenta come «una pluralità ipersensibile concentrata tutta nella mano fornita di penna […] pura sensibilità che si nutre di alfabeto e produce dentro un flusso incontenibile»?[40] Durante la seconda lezione, *Acquamarina*, Elena Ferrante confessa che il fatto di immaginarsi le donne dei suoi romanzi le ha permesso di vivere come un'autrice che generando la scrittura dei suoi personaggi, genera se stessa: «sono, direi, la loro autobiografia come loro sono la mia»;[41] i caratteri che nero su bianco fa nascere sono, pertanto, tratti della sua personalità o aspetti di qualcuno che conosce, di persona o per mezzo della lettura. Nella terza lezione, *Storie, io*, infatti, afferma che, in realtà,

> ciò che trionfalmente consideriamo nostro è di altri. […] Bisogna accettare il dato di fatto che nessuna parola è veramente nostra, perché scrivere significa impadronirsi di tutto ciò che è stato già scritto. Bisogna rinunciare all'idea che scrivere sia sprigionare miracolosamente una voce propria, una propria tonalità. […] Scrivere è accomodarsi in tutto ciò che è già stato scritto […] e farsi, nei limiti della propria vorticosa, affollata individualità, a propria volta scrittura.[42]

Elena Ferrante, pertanto, esce allo scoperto ogni volta che pubblica qualcosa: non è una donna – o un uomo – senza volto, ma un'autrice il cui volto è la scrittura; come confessa lei stessa:

[39] Ivi, p. 32.
[40] Ivi, pp. 33-34.
[41] Ivi, p. 65.
[42] Ivi, p. 94.

> Io non invento la mia biografia, non mi nascondo, non creo misteri. Sono programmaticamente sia nei miei romanzi che in queste risposte alle sue domande. L'unico spazio in cui il lettore dovrebbe cercare e trovare l'autore è la sua scrittura. […] Elena Ferrante? Tredici lettere, né più né meno. La sua definizione è tutta lì.[43]

II.3. *L'unico vero nome* che conta

Nell'autunno 2017 Elena Ferrante è stata invitata a tenere una rubrica settimanale per il quotidiano inglese «The Guardian», le cui prose – che vanno dal 20 gennaio 2018 al 12 gennaio 2019 – hanno portato alla pubblicazione di un testo, *L'invenzione occasionale*. In questa sede, degno di attenzione è il racconto intitolato *L'unico vero nome*, in cui si legge:

> A Napoli, tra i dipinti del Pio Monte della Misericordia – lo stesso splendido spazio che ospita il famosissimo dipinto di Caravaggio dedicato alle sette opere della misericordia – c'è un'opera che mi affascina e che vado a rivedere tutte le volte che posso. È una figurina di suora a mani giunte, gli occhi chiusi, l'espressione estatica. Il cartiglio sulla destra dice che si tratta di "Nostra Signora de la Soledad", opera di Ignoto del XVII secolo. La dizione "Ignoto" mi è sempre piaciuta, fin dall'adolescenza. Significa che tutto quello che posso conoscere della persona che ha fatto questo quadro è l'opera che ho sotto gli occhi. […] Più guardo la monaca, più l'Ignoto del XVII secolo mi diventa noto. Non anagraficamente, non attraverso la sua storia di vita, ma attraverso le sue strategie espressive. In esse io trovo integralmente iscritta un'altra storia, la sua storia di artista, che è storia di scelte estetiche, di adesioni e violazioni, di intelligenza compositiva, di grammatica e sintassi dell'immagine, di sentimenti che si fanno forma. […] L'artista di *Nostra Signora de la Soledad* mi è ignoto, per capirci, solo sul piano storico-biografico. Ma mi è notissimo, ormai, nell'esercizio della sua funzione di autore.[44]

Elena Ferrante, in questa prosa, sembra riferirsi indirettamente a se stessa, alla sua funzione di autrice. I lettori, infatti, possono non conoscerla sul piano storico-biografico, ma

[43] EAD., *La frantumaglia*, cit., pp. 289-290.
[44] EAD., *L'invenzione occasionale*, Roma, Edizioni e/o, 2019, pp. 31-32.

leggendo i suoi testi riconoscono l'"Autore Modello", Elena Ferrante, l'"unico vero nome" che conta.

II.4. Il "mal d'amore"

L'amore molesto, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura* sono i primi tre romanzi di Elena Ferrante, che dal 2012 sono riuniti nel volume intitolato *Cronache del mal d'amore*, costituendo così una sorta di trilogia, tre «tappe di un'unica ricerca».[45] Le protagoniste Delia, Olga e Leda

> sono immaginate come donne che, per le vicende della loro vita, sono diventate corpi rigorosamente sigillati. In passato hanno gettato ponti verso l'altro da sé, ma non ce l'hanno fatta e sono rimaste sole. Non hanno relazioni parentali in atto, non hanno amiche, non si fidano e non si affidano ai mariti, amanti e nemmeno figli. Non si sa come sono fatte fisicamente, perché nessuno le descrive. Soprattutto sono l'unica forte del racconto. Non c'è modo di mettere a confronto la loro versione dei fatti con la versione di altri. E per di più pare che si siano spinte così vicine ai fatti della loro storia, da non averne una visione di insieme, da non conoscere davvero il senso del loro discorso.[46]

Elena Ferrante, nel comporre i tre romanzi del volume, ha rifiutato l'idea di distanziamento canonico:

> Se loro azzeravano la distanza dalle loro ferite, io azzeravo la distanza dal loro dolore. E confondevo me stessa, autrice, con la versione che davano della vicenda, con la loro condizione di isolate, sottraendomi – anche io che scrivevo – al ruolo dell'altra, l'esterna, colei che testimonia di come davvero sono andate le cose.[47]

---

[45] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 194.
[46] EAD., *I margini e il dettato*, cit., pp. 65-66.
[47] Ivi, p. 66.

Inoltre, la scrittrice ha messo a punto

> una narratrice in prima persona che, sovraeccitata dagli spintoni tra lei e il mondo, deformava la forma che si era faticosamente attribuita e da quelle ammaccature e distorsioni e lesioni spremeva fuori altre possibilità insospettate; il tutto mentre avanzava lungo la linea di una storia sempre meno padroneggiata, forse neanche una storia, forse un viluppo, dentro cui non solo l'io narrante ma l'autrice stessa, un puro fare scrittura, era avviluppata.[48]

Si tratta, dunque, di «una prima persona femminile tutta scrittura, che scrivendo racconta di come, in certe circostanze, si fossero verificate deviazioni, scossoni imprevisti, sbalzi sregolati, capaci di mettere in crisi la solidità della scacchiera su cui lei era arroccata».[49] Delia, Olga e Leda sono tre donne, di età diverse, che vivono in città differenti e che conducono vite altrettanto dissimili. Eppure, qualcosa sembra accomunarle: l'origine, il Sud Italia, Napoli, la loro città natia che hanno lasciato rispettivamente per Roma, Torino e Firenze ma di cui si portano dietro il mondo arcano, i pregiudizi, le violenze; tutte e tre le donne pensano alla madre, con la quale hanno – o hanno avuto – un rapporto particolare ma autentico; sono, inoltre, dignitosamente colte: Delia è una disegnatrice di fumetti, Olga una scrittrice (ha pubblicato un libro e nei suoi "giorni dell'abbandono" prende appunti per un romanzo) e Leda è una professoressa universitaria di letteratura inglese. Tuttavia, a legarle è qualcosa di più profondo: è il "mal d'amore", un dolore che fa versare alle donne di Elena Ferrante «lacrime di frantumaglia»,[50] un malessere che viene affrontato dalle protagoniste dei romanzi in modi disuguali ma con una simile forza; è forse la natura di donna, di madre, di figlia:

> il dolore di Delia, Olga, Leda è frutto di una delusione. Ciò che si aspettavano dalla vita – sono donne che hanno cercato di rompere con la tradizione delle loro madri e delle

[48] Ivi, pp. 60-61.
[49] Ivi, p. 62.
[50] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 94.

loro nonne – non arriva. Arrivano invece vecchi fantasmi, gli stessi con cui hanno dovuto fare i conti le donne del passato. La differenza è che loro non li subiscono passivamente. Si battono invece e ce la fanno. Non vincono, ma semplicemente vengono a patti con le proprie aspettative e trovano nuovi equilibri. Io non le sento come donne sofferenti, ma come donne che lottano.[51]

Questo "mal d'amore" investe così anche la scrittura, che diventa non solo dell'autrice ma anche di Delia, Olga e Leda: è una scrittura ambivalente, come spiega Elena Ferrante:

In quei tre libri comincio […] sempre con una scrittura aggregante, nutrita di coerenze, che mette su un mondo con tutte le sue impalcature al posto giusto. È una gabbia solida, la costruisco con gli effetti di realtà necessari, con criptocitazioni di mitografie antiche e moderne, con il mio bagaglio di letture. Poi arriva – o almeno conto, spero che arrivi – la scrittura convulsa, disaggregante, generatrice di ossimori, bruttarella bellabrutta, che sventaglia incoerenze e contraddizioni. Essa porta il passato nel presente e il presente nel passato, confonde i corpi di madre e di figlia, rovescia i ruoli prestabiliti, trasforma il veleno del dolore femminile in un veleno vero che coinvolge le bestie, le confonde con gli umani e le uccide, muta una porta di normale funzionamento in una porta che non si apre più e che poi si apre […]. Entrambe le scritture sono mie e, insieme, di Delia, di Olga, di Leda.[52]

È una scrittura che si fa persona, corpo di donna, di madre, di figlia.

II.4.1. *L'amore molesto*

L'amore molesto è questo: Delia, chiusa nei tratti della donna colta, dura, autonoma, si muove con algida determinazione dentro le regole fisse di una piccola vicenda "gialla", finché tutto – il genere "giallo" stesso – comincia a disgregarsi.[53]

Elena Ferrante si rivela nel 1992, con un giallo sulla misteriosa morte di una donna, Amalia; un giallo che, tuttavia, sembra pian piano 'sbiadirsi': l'arcano decesso diventa infatti

[51] Ivi, p. 196.
[52] EAD., *I margini e il dettato*, cit., pp. 63-64.
[53] Ivi, p. 61.

secondario rispetto all'enigmatico rapporto tra la donna scomparsa e la figlia, Delia, «una persona contratta in ogni muscolo, in ogni parola; gentile e gelata, affettuosa e distante»,[54] una «donna sola, con un piccolo talento che le serve per mantenersi, dura verso se stessa e verso gli altri quel tanto che basta a proteggere il suo equilibrio precario»,[55] una figlia legata alla madre da un impulso ossessivo, da un sentimento di repulsione ma al tempo stesso di ammirazione. Il romanzo inizia con il ritrovamento del corpo di Amalia, deceduta in mare per annegamento, con addosso soltanto i gioielli – l'anello di fidanzamento, la fede, gli orecchini che l'ex marito le aveva regalato molto tempo prima – e un reggiseno che, tuttavia, era molto distante da quelli che la donna, umile sarta di Napoli, era solita usare: «Le coppe erano fatte di pizzo finemente lavorato e mostravano i capezzoli. Erano unite tra loro da tre V ricamate, marchio di un negozio napoletano di costosa biancheria per signore, quello delle sorelle Vossi».[56] Il corpo, malgrado la nudità, non era stato violato. Inoltre, sul viso erano presenti tracce di un trucco che doveva essere stato molto pesante. Dopo i funerali, la vicenda si snoda all'arrivo di Delia nell'appartamento della madre; ad accoglierla è la vicina di casa, la vedova De Riso, la quale confessa alla donna che Amalia «Aveva la testa un po' per aria […] Era contenta […] Da qualche tempo veniva a trovarla un signore alto, molto perbene…».[57] Nella casa della madre, non a caso, sono presenti dettagli inusuali: «la porta non era chiusa con cura. Contrariamente al solito, Amalia aveva usato una sola delle due serrature, quella con due mandate. Dell'altra, che ne prevedeva cinque, non si era servita»;[58] in cucina il vecchio rubinetto d'ottone non era stato stretto correttamente, quando Amalia «apparteneva a una cultura tramontata che non concepiva sprechi. […] Usava l'acqua con una parsimonia che si era trasformata in riflesso del gesto, dell'orecchio, della voce»;[59] il

[54] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 24.
[55] Ivi, p. 28.
[56] Ivi, p. 29.
[57] Ivi, p. 42.
[58] *Ibidem*.
[59] Ivi, p. 43.

cassetto dell'intimo era vuoto, e tutto ciò che mancava era finito nella busta della spazzatura in bagno, dove non erano presenti né lo spazzolino né il dentifricio. Nel sacco dei panni sporchi c'era soltanto una camicia maschile di buona qualità, azzurra, di taglia media, acquistata recentemente da un uomo giovane o con gusti giovanili; il collo era sporco e l'odore che emanava non era sgradevole; è proprio questo sacco che il giorno seguente viene rivendicato da un uomo che telefona a casa di Amalia: è Caserta, pseudonimo di un uomo dal «cognome noto».[60] Le ricerche della figlia sull'anomala morte della madre finiscono così per diventare delle indagini ossessive sul passato della famiglia e in particolare sui trascorsi di Amalia; Delia decide così di non tornare a Roma – città dove lavora come fumettista – ma di rimanere nel suo nido: a Napoli, con il fantasma della madre. *L'amore molesto* è dunque il bisogno di possedere una madre, il desiderio di fondersi con lei senza però confondersi, senza perdere la propria identità di donna;[61] Edgardo Dorby, nella prefazione all'edizione spagnola di *Cronache del mal d'amore*, tradotta poi nell'edizione italiana a cui si fa riferimento, scrive:

> L'amore molesto *era un'indagine, a tutto tondo e in ogni senso: faceva luce sulle circostanze di una morte, e al tempo stesso svelava il racconto di una vita, la ricerca di senso nel labirinto di un destino familiare e di una declinazione al femminile della storia contemporanea: il gioco di specchi tra la madre napoletana, vittima delle vessazioni di un maschilismo ancestrale, e la figlia emancipata a Roma, che torna vertiginosamente a quelle origini da cui si è sempre voluta allontanare.*[62]

Nel 1992 il romanzo vinse il premio Procida-Isola di Arturo-Elsa Morante e la critica notò una sorta di filiazione tra *L'amore molesto* e alcune opere di Elsa Morante, soprattutto *Arcacoeli*; Elena Ferrante, lusingata, rispose che le sarebbe piaciuto che tra i due romanzi ci fosse un nesso anche lieve, ma molti tratti stilistici della grande scrittrice italiana le risultano, tuttavia,

[60] Ivi, p. 33.
[61] Cfr. ivi, p. 45.
[62] EDGARDO DORBY, prefazione a *Cronache del mal d'amore*, cit., pp. 9-10.

estranei.[63] Sempre nel 1992, *L'amore molesto* viene candidato al Premio Strega e la scrittrice, in un'intervista, commenta così l'episodio: «I miei libri appartengono a chi li legge. Ho grande rispetto per qualsiasi lettore, e non cambia niente se sono giurati di premi, accademici, giornalisti, conduttori radiotelevisivi».[64] Nel 1995 Mario Martone trae dal romanzo un film, che fu presentato in concorso al 48° Festival di Cannes; le interessanti corrispondenze tra la scrittrice e il regista a proposito della sceneggiatura sono state pubblicate per la prima volta in «Linea d'ombra» nel luglio/agosto 1995. Il film spostò l'attenzione dei *media* sulla persona di Elena Ferrante, la quale, anche per questo, non pubblico più nulla per dieci anni, fino a quando si decise a far immergere i suoi lettori in un'altra storia, dal titolo *I giorni dell'abbandono*.[65]

II.4.2. *I giorni dell'abbandono*

> *I giorni dell'abbandono* è questo: Olga, chiusa nei tratti della donna colta, moglie e madre, si muove con sofferta destrezza dentro le regole fisse di una piccola vicenda di crisi coniugale, finché tutto – il genere "scene di matrimonio" stesso – comincia a disgregarsi.[66]

Il secondo romanzo di Elena Ferrante viene pubblicato nel 2002 e nasce dall'idea di raccontare una storia di destrutturazione, che ha al centro il tema della sottrazione all'amore: per anni la scrittrice ha avuto in mente una donna che chiude la porta di casa la sera e quando la mattina va per aprirla si accorge di non esserne più in grado.[67] La protagonista di questa storia è Olga, «una donna non sola ma isolata»,[68]

> combattiva, […] non vuole essere come la donna abbandonata di Napoli che l'ha segnata da bambina, si sente frutto di un'altra cultura, di un'altra storia femminile, pensa che

[63] Cfr. E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 59.
[64] Ivi, p. 302.
[65] Ivi, p. 241.
[66] EAD., *I margini e il dettato*, cit., p. 61.
[67] Cfr. EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 250.
[68] Ivi, p. 71.

> niente sia inevitabile. Certo, sperimenta che ogni abbandono è un gorgo e un azzeramento, forse anche una spia del deserto che ci è cresciuto intorno. Ma reagisce, si risolleva, vive.[69]

Olga, infatti, viene lasciata dal marito Mario un normalissimo pomeriggio d'aprile, subito dopo pranzo, nel loro appartamento a Torino: «Lo fece mentre sparecchiavamo la tavola, i bambini litigavano come al solito nell'altra stanza, il cane sognava brontolando accanto al termosifone».[70] Abbandonata, Olga sceglie di non abbandonarsi, di non diventare come la "poverella", una figura nera della sua infanzia napoletana, una donna che, lasciata dal marito, perse tutto, anche il nome. La protagonista del romanzo, al contrario, nonostante una trascuranza nel corpo e nel linguaggio,

> esce dalla crisi dell'abbandono solo in virtù della specifica sorveglianza che riesce a realizzare su di sé: restare vigile, cioè recuperare il desiderio di veglia, mobilitare a questo fine la piccola Ilaria, affidarle il taglia carte, raccomandarle: se mi vedi distratta, se mi vedi che non ti sento, se non ti rispondo, pungimi; come a dire: fammi male, usa i tuoi cattivi sentimenti, ma ricordami il bisogno di vivere.[71]

Ad aiutarla sentimentalmente è Aldo Carrano, il musicista del quarto piano, un personaggio ambiguo, a tratti inquietante; egli riesce a convincere Olga «a riaccostarsi al maschile dopo che ogni sentimento si è inaridito, dopo che la sottrazione dell'amore le ha mostrato la brutalità dei rapporti tra i sessi e non solo tra i sessi. […] È Carrano che alla fine si commuove e le dà una nuova prospettiva sentimentale».[72] La donna, quando sceglie di bussare alla porta dell'uomo, è infatti molto decisa:

> basta col dolore. […] Non ero la donna che è fatta a brani dai colpi dell'abbandono e

[69] Ivi, p. 72.
[70] EAD., *I giorni dell'abbandono*, in *Cronache del mal d'amore*, cit., p. 179.
[71] EAD., *La frantumaglia*, cit., pp. 99-100.
[72] Ivi, p. 74.

dell'assenza, fino a impazzire, fino a morirne. Solo poche schegge mi erano schizzate via, per il resto stavo bene. Integra ero, integra sarei rimasta. A chi mi fa del male, reagisco restituendo la pariglia. Io sono l'otto di spada, io sono la vespa che punge, io sono la serpe scura. Io sono l'animale invulnerabile che attraversa il fuoco e non si brucia.[73]

Enigmatico è anche Otto, il cane di Olga, il personaggio che ha procurato più sofferenza alla scrittrice[74] e che ha dato origine al romanzo:

> *Jensen* Potrebbe raccontare com'è nata l'idea della trama del libro?
>
> *Ferrante* All'origine c'è sicuramente un cane lupo, un cane lupo che ho molto amato. Il resto è venuto piano piano, per accumulo, negli anni.[75]

Dopo la rottura con il marito Mario, i malesseri dei figli Gianni e Ilaria, il telefono rotto e la serratura bloccata, è l'insofferenza fisica di Otto che conduce all'acme narrativo e all'apice psicofisico di Olga. Sul finale, è proprio il tappo dell'insetticida che il cane avrebbe morso e che Carrano porta a Olga a dare nuove importanti consapevolezze alla donna:

> Pensai con gratitudine che in quei mesi, con discrezione, si era adoperato per ricucirmi intorno un mondo affidabile. Era arrivato adesso al suo atto più cortese. Voleva darmi a intendere che non avevo più da sgomentarmi, che ogni movimento era narrabile in tutte le sue ragioni buone e cattive, che insomma era tempo di tornare alla robustezza dei nessi che annodano insieme gli spazi e i tempi. Con quel dono stava provando a scagionare sé stesso, mi scagionava, attribuiva la morte di Otto alla casualità dei giochi del lupo durante la notte.
>
> Decisi di assecondarlo.[76]

Il romanzo, oltre a essere stato finalista del Premio Viareggio, grazie al regista Roberto Faenza, nel 2005, diventa un film.

---

[73] EAD., *I giorni dell'abbandono*, cit., p. 252.
[74] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 74.
[75] Ivi, p. 81.
[76] EAD., *I giorni dell'abbandono*, cit., p. 375.

II.4.3. *La figlia oscura*

> Soprattutto è questo *La figlia oscura*: Leda, chiusa nei tratti della donna colta, divorziata con figlie ormai grandi, si muove con agio dentro le regole fisse di una piccola storia horror, finché tutto – il genere "horror" stesso – comincia a disgregarsi.[77]

L'ultimo romanzo del volume *Cronache del mal d'amore* viene pubblicato nel 2006. La protagonista si chiama – non casualmente – Leda:

> Leda […] è la ragazza a cui Zeus si unisce sotto forma di cigno […] che, in una versione meno nota del mito, […] è al centro di una complicata, moderna vicenda di maternità. […] Zeus si sarebbe unito in forma di cigno non a Leda ma a Nemesi, che per sfuggirgli si era mutata in oca. "Dall'unione […] Nemesi partorì un uovo che un pastore trovò nei boschi e portò in dono a Leda; Leda lo custodì in un'urna e, a tempo debito, nacque Elena che lei allevò come sua figlia".[78]

La protagonista del romanzo è infatti madre di Marta e Bianca, due figlie ormai grandi che vivono con il padre Gianni a Toronto, in Canada; divorziata, e più libera dalle incombenze materne, Leda decide di concedersi una vacanza sulle coste ioniche senza compagnia. Tuttavia, durante il soggiorno, inizia a colmare la solitudine osservando i suoi vicini d'ombrellone, in particolar modo una grande famiglia napoletana, un ampio gruppo di bambini, adulti, tutti imparentati. La natura di questo clan viene specificata nell'intervista di Francesco Erbani:

> *Erbani* Nella *Figlia oscura* compare una famiglia che ha tutta l'aria di essere una famiglia camorrista. È effettivamente così?
>
> *Ferrante* Sì, anche se tendo a raccontare atteggiamenti in cui qualsiasi campano può scivolare senza soluzione di continuità. Ho conosciuto, da piccola, una napoletanietà non camorrista sempre a rischio di camorra, e ho sentito intorno a me la naturalezza del

[77] EAD., *I margini e il dettato*, cit., p. 61.
[78] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 198.

passaggio di confine, come se il salto criminale fosse in qualche modo preparato, oltre che dalla miseria o dalla perdita di agi precari, dalla "normalità culturale".[79]

Nel romanzo, infatti, si legge:

> quando la donna incinta mi indicò con una smorfia di sofferenza e si rivolse ai ragazzini, agli uomini, a Gino, e gridò: forza che si sposta pure la signora – è vero, signora, che vi spostate?, risposi bruscamente, con combattiva cupezza: no, qua sto bene, spiacente ma non ho nessuna voglia di spostarmi.[80]

La donna incinta a cui si fa riferimento è Rosaria, «una camorrista senza finezza fisica e nemmeno di pensiero. La sua maternità, per Leda, donna colta, è rozza, ininteressante».[81] Tutto il contrario di Nina, una donna fine, un'anomalia all'interno del gruppo rumoroso e rude, madre giovanissima di Elena, che nel mito prima citato, non a caso, è la figlia-non figlia di Leda. Difatti, la madre e la bambina sono, tra i diversi componenti della famiglia, quelli che la protagonista della storia osserva maggiormente, rimanendone ossessionata. Elena è la "figlia oscura" del titolo del romanzo, ma "figlia oscura" è anche Leda, che durante il soggiorno inizia a pensare alla sua infanzia, a sua madre, al suo ruolo di figlia ma anche di madre di due ragazze che nel testo rimangono in ombra, "oscure". Leda, tuttavia, è ossessionata non solo dal legame tra Nina ed Elena ma anche e soprattutto dal rapporto tra la bambina e la sua bambola, Nani, oggetto inanimato che anima la vicenda, gioco che Elena Ferrante considera «non […] solo la miniaturizzazione dell'essere figlie. Le bambole ci sintetizzano come donne, in tutti i ruoli che il patriarcato ci ha assegnato».[82] Difatti, Leda ha l'impressione di vedere nella relazione bambina-

[79] Ivi, p. 194.
[80] EAD., *La figlia oscura*, in *Cronache del mal d'amore*, cit., p. 397.
[81] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 213.
[82] Cfr. ivi, p. 207.

bambola «una specie di miniatura felice della relazione madre-figlia»,[83] ma la natura accecante di tale semplificazione porta la donna a rubare la bambola della bambina, e il proposito di ritornarla il giorno seguente va di colpo in fumo. La bambola, infatti, viene riconsegnata solo dopo parecchi giorni, quando Leda – come Delia e Olga – acquisisce consapevolezza. Sul finale, al telefono con le sue due figlie, la donna dice di essere morta ma di stare bene, e la scrittrice usa il verbo "morire" «nel senso di cancellare per sempre da sé qualcosa. Azione che può avere almeno due esiti: mutilarsi, sfregiarsi irreparabilmente; o estirparsi una parte viva ma malata e perciò provare subito dopo un senso di benessere».[84] Nel caso specifico di Leda, morire significa tornare a casa dalle figlie,

> mettere al centro della sua ricerca non il puro e semplice averle partorite, ma la pienezza della maternità. Prima, con la fuga, ha cercato l'emancipazione e il confronto paritario, a tempo pieno, col mondo maschile. Dopo, col ritorno, la sua vita pubblica, il lavoro, i pensieri, gli amori fanno centro su quella che definirei la prepotenza della funzione materna.[85]

Nel 2007, Elena Ferrante prende spunto dalla storia del romanzo per pubblicare *La spiaggia di nott*e, un racconto accompagnato dalle illustrazioni a colori di Mara Cerri;[86] le continuità con *La figlia oscura* sono molteplici: la storia si svolge d'estate, in spiaggia, e ha come protagonista una bambola, Celina, alla quale viene affidata la narrazione in prima persona. Il testo prende avvio con un regalo che Mati, una bambina di cinque anni, riceve dal padre: si tratta di un gatto, Minù, che allontanerà presto la bambina dalla bambola, la quale viene sotterrata in spiaggia dal fratello di Mati e oltraggiata dal Bagnino Crudele del Tramonto;

[83] Ivi, p. 212.
[84] Ivi, p. 215.
[85] *Ibidem*.
[86] EAD., *La spiaggia di notte*, illustrazioni di Mara Cerri, Roma, Edizioni e/o, 2007.

quest'ultimo cercherà di rubarle le parole che ha in pancia, fino a quando, mentre sta per perdere l'ultima sillaba della non casuale parola "mamma", la bambola viene salvata dal gatto Minù.

Oltre ad aver ispirato il racconto *La spiaggia di notte*, nel 2021 Maggie Gyllenhaal trae dal romanzo un film, che fu poi presentato in concorso alla 78ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. *La figlia oscura* è un testo "oscuro": «mi ha lasciato l'impressione di quando si nuota fino a stremarsi e poi ci si accorge di essersi allontanati troppo dalla riva»,[87] sostiene la scrittrice; si tratta del «libro più spericolato, il più temerario […]. Se non vi fossi passata attraverso con grandi ansie, non avrei mai scritto *L'amica geniale*»;[88] «sono ripartita da due bambole e da un'intensa amicizia femminile colta sul nascere. Mi pareva che lì ci fosse qualcosa che andava articolato di nuovo».[89]

II.5. La scrittrice "geniale"

La pubblicazione del primo volume del famoso ciclo *L'amica geniale*[90] risale al 2011. Nel 2018 Saverio Costanzo ne trae l'omonima serie televisiva; al primo volume hanno fatto poi seguito *Storia del nuovo cognome*,[91] nel 2012, da cui sempre Costanzo nel 2020 ha tratto una seconda stagione, *Storia di chi fugge e di chi resta*,[92] nel 2013, il cui adattamento televisivo si deve a Daniele Luchetti nel 2022, e *Storia della bambina perduta*,[93] nel 2014, che ha ispirato la quarta stagione di cui si attende la messa in onda. Nel 2017 è stata pubblicata l'edizione completa del ciclo intitolata come il primo volume, *L'amica geniale*.[94] Il romanzo nasce dalla

[87] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 313.
[88] Ivi, p. 244.
[89] Ivi, p. 266.
[90] EAD., *L'amica geniale*, Roma, Edizioni e/o, 2011.
[91] EAD., *Storia del nuovo cognome*, Roma, Edizioni e/o, 2012.
[92] EAD., *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013.
[93] EAD., *Storia della bambina perduta*, Roma, Edizioni e/o, 2014.
[94] EAD., *L'amica geniale. Edizione completa*, Roma, Edizioni e/o, 2017.

voglia di «raccontare l'intenzione di una persona anziana di sparire – che non si significa morire –, senza lasciare traccia della propria esistenza»;[95] afferma la scrittrice:

> Mi seduceva l'idea di un racconto che mostrasse quanto è difficile cancellarsi, alla lettera, dalla faccia della terra. Poi la storia si è complicata. Ho introdotto un'amica d'infanzia che facesse da testimone inflessibile di ogni piccolo o grande evento della vita dell'altra. Infine mi sono resa conto che ciò che mi interessava era scavare dentro due vite femminili ricche di affinità e tuttavia divergenti.[96]

Tiziana De Rogatis, in un testo illuminate contenente le parole chiave per orientarsi nei quattro testi labirintici di Elena Ferrante, sostiene che

> La quadrilogia evoca nel lettore i movimenti oscuri, le questioni aperte, i grovigli emotivi delle grandi trasformazioni odierne attraverso una messa in scena quasi provocatoria di Napoli e della sua oggettiva particolarità (antropologica, culturale e politica), del suo eccedere rispetto alla disciplina imposta dalla modernità. […] Il fascino di questa narrazione radicata e cosmopolita sta in una magmatica metamorfosi delle vite e del tempo.[97]

L'intero ciclo comprende infatti un periodo di circa sessant'anni – dagli anni Cinquanta agli anni Duemila – ed è per lo più ambientato in un quartiere periferico di Napoli, il Rione Luzzatti (anche se i personaggi si spostano in diverse zone d'Italia e fuori dell'Italia); narra la storia di due amiche di cui si racconta l'infanzia, l'adolescenza e la maturità: le bambine, poi donne, poi madri, Elena Greco (detta Lenù), l'io narrante, e Raffaella Cerullo (detta Lila); si tratta di due amiche che traggono l'una forza dall'altra, non solo per aiutarsi ma anche per ostacolarsi, danneggiarsi, oltraggiarsi.[98] Il primo romanzo, che ha il nome dell'intera serie letteraria, si apre con il *Prologo* in cui Gennaro, il figlio di Lila, chiede aiuto a Elena per

---

[95] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 224.
[96] *Ibidem*.
[97] TIZIANA DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018, p. 12.
[98] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 225.

ritrovare la madre, scomparsa senza lasciare indizi; il testo continua con la narrazione della fanciullezza di Lenù e Lila, due bambine molto intelligenti: «La scuola si accorge sia di Lila che di Elena. Ma a entrambe tutto sta stretto. Lila è quel tipo di persona che non riesce ad accettare confini se non per violarli. Elena impara subito a usare lo spazio scolastico»;[99] le due bambine provengono da famiglie differenti: il padre di Lenù, usciere comunale, riesce a permettere alla figlia di continuare le scuole medie (e il ginnasio), mentre il padre di Lila, calzolaio, non può farle proseguire gli studi. Nonostante ciò, i percorsi delle due amiche continuano a intrecciarsi, tramite nodi a volte deboli, a volte fittissimi. Il quarto e ultimo romanzo, intitolato *Storia della bambina perduta*, riprende il prologo iniziale: Gennaro, il figlio di Lila, contatta Lenù per informarla della scomparsa della madre, e proprio il giorno seguente Elena riceve un pacco con dentro Tina e Nu, le due bambole con cui lei e Lila giocavano da bambine e la cui sparizione attribuivano a Don Achille, un malavitoso: così Elena capisce che Lila, ovunque sia, sta bene, e che finalmente ha lasciato alle spalle Napoli per scoprire il mondo.

Elena e Lila non sono estranee alle donne di *Cronache del mal d'amore*: «Dietro Elena e Lila ci sono Delia, Olga e Leda […]. Sono cinque donne legate da un discorso comune sulla soggettività femminile, sulla sua capacità di destrutturarsi e rinascere dalla "frantumaglia"»[100] sostiene Tiziana De Rogatis;

> Elena e Lila sono due donne in lotta per tutta la vita contro un costante senso di perdita, inaugurato dalle madri maligne e dalle bambole e poi via via reiterato dalla violenza e dalle disuguaglianze di genere, dall'assillante insicurezza sociale, dalla solitudine sentimentale, dalla scomparsa tragica di Tina e dalla loro stessa amicizia persecutoria e passionale. Ma anche Delia, Olga e Leda sono tre donne di origine napoletana che fanno i conti con una perdita e quindi con una fase drammatica della vita: la morte della madre nell'*Amore molesto*, l'abbandono del marito nei *Giorni dell'abbandono*, la separazione delle

[99] Ivi, p. 349.
[100] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 13.

figlie ormai cresciute nella *Figlia oscura*.[101]

La stessa Elena Ferrante confessa:

> Tutt'e quattro le storie sono raccontate in prima persona, ma […] in nessuno dei racconti ho immaginato l'io narrante come una voce. Delia, Olga, Leda, Elena, scrivono, hanno scritto o stanno scrivendo […]: le quattro protagoniste sono immaginate non come prime, ma come terze persone che o hanno lasciato o stanno lasciando una testimonianza scritta di ciò che hanno vissuto. […] È scrittura privata volta a governare un malessere […]. Io sono partita da questo assunto, donne che scrivono di sé per capirsi. […] In tutt'e quattro i romanzi colei che racconta conserva una caratteristica di fondo che è tutta affidata allo scrivere. Delia, Olga, Delia, Lenù sembrano sapere per filo e per segno cosa hanno da raccontare. Ma più la storia avanza, più loro, quasi senza rendersene conto, si rivelano incerte, reticenti, inaffidabili.[102]

L'unica differenza, se così si può definire, è che nella quadrilogia questa tesi diventa esplicita, anzi parte essenziale dello sviluppo narrativo: Elena, tramite la scrittura, vuole fissare tutto ciò che sa della sua amica Lila, ma più il racconto procede sempre meno riuscirà a fissarla; spiega ancor meglio Elena Ferrante:

> Lenù è la scrittrice; il testo che leggiamo è il suo; la scrittura di Lenù nasce […] dalla sua esperienza, da una sorte di gara segreta con Lila; Lila stessa, infatti, ha da sempre una sua scrittura non mimata e forse non mimabile che agisce su Lenù come un pungolo; il testo che leggiamo quindi conserva sicuramente tracce di quel pungono; la scrittura di Lila, insomma, è inscritta nella scrittura di Elena, che lei sia intervenuta o no direttamente sul testo.[103]

Difatti, suggerisce ancora Elena Ferrante,

---

[101] Ivi, pp. 100-101.
[102] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 275.
[103] Ivi, p. 277.

> Se negli altri testi [*scil.*: *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono*, *La figlia oscura*] le protagoniste scrivevano per sé – scrivevano autobiografie, diari, confessioni, sospinte dalle loro ferite nascoste, - ora che l'io narrante ha delle amiche, lo sforzo non è più scrivere per sé dei traffici col mondo ma raccontare le altre, essere raccontata, in un gioco complesso di immedesimazione ed estraneità.[104]

Inoltre, come nota Ambra Pirri, «A Elena Ferrante piace iniziare dalla fine e da quel che è scomparso ma le piace anche cancellare, fare sparire; è affascinata dalle persone, dalle donne che c'erano e che ora, svanite nel nulla, non ci sono più».[105] Sia *L'amore molesto* che *L'amica geniale* cominciano infatti con una scomparsa: il primo romanzo esordisce con la morte della madre di Delia e continua con le ricerche ossessive della figlia; il secondo testo inizia con la scomparsa di Lila, amica di Elena, e prosegue a ritroso con la storia ossessiva della loro amicizia che, a sua volta, comincia con la sparizione delle loro bambole, una delle quali si chiama tra l'altro Tina, come la madre e la figlia di Lila; anche quest'ultima, a soli 4 anni, finirà per dileguarsi nel nulla come Amalia, le bambole Tina e Nu e Lila. «La stessa Ferrante, prima ancora di sparire non è mai apparsa. Si è auto-cancellata fin dall'inizio […]: ha eliminato […] il suo vero nome, non vuole essere conosciuta perché non vuole essere riconosciuta»,[106] continua Ambra Pirri.

Il successo internazionale ottenuto soprattutto dopo il ciclo *L'amica geniale* ha portato, nel 2017, alla creazione di un documentario intitolato "Ferrante Fever"[107] (espressione nata in una libreria di New York). I registi Giacomo Durzi e Laura Buffoni, servendosi dell'aiuto di diverse personalità (Elizabeth Strout, Jonathan Franzen, la traduttrice Ann Goldstein, Lisa Lucas, Michael Reynolds, Roberto Saviano, Nicola Lagioia, Francesca Marciano, i registi Mario

[104] EAD., *I margini e il dettato*, cit., pp. 108-109.
[105] AMBRA PIRRI, *Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti*, in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, a cura di Anna Maria Crispino e Marina Vitale, Roma, Iacobelli editore, 2016, p. 56.
[106] *Ibidem*.
[107] GIANCOMO DURZI, *Ferrante Fever*, in *raiplay.it*, https://www.raiplay.it/video/2018/12/Ferrante-Fever-5fa69288-9b3a-4788-90fd-4d3839412122.html (data di ultima consultazione 17/10/2023).

Martone e Roberto Faenza…) hanno dato origine a un docufilm al cui centro non c'è la persona fisica della scrittrice ma la sua brillante personalità letteraria.

A proposito di contenuti cinematografici e per concludere la bibliografia di Elena Ferrante, è opportuno anche solo menzionare *La vita bugiarda degli adulti,*[108] il suo attuale ultimo romanzo pubblicato nel 2019 e che, nel gennaio 2023, è diventato una serie televisiva diretta da Edoardo De Angelis e distribuita internazionalmente su Netflix; il testo, ambientato negli anni Novanta, affronta la storia della tredicenne Giovanna Trada che, a causa del pessimo rendimento scolastico, viene paragonata dall'amato padre Andrea a sua zia Vittoria, una donna misteriosa che la ragazza decide di conoscere a tutti i costi. La scrittrice racconta la vicenda nel saggio *I margini e il dettato*:

> Con *La vita bugiarda* ho provato a fare altro. Ho concepito una storia in cui non si sa chi sia la donna-personaggio che la scrive. Potrebbe essere chiunque, tra quelle che appaiono nel racconto, a fingere l'io di Giovanna, a partire naturalmente da Giovanna stessa.[109]

Elena Ferrante, dunque, non si è mai nascosta: la sua bibliografia è la sua biografia; per usare le sue parole:

> Io penso che, in arte, la vita che conta sia la vita che resta miracolosamente viva nelle opere. […] Non è il colore delle calze di Leopardi e nemmeno il suo conflitto con l'immagine paterna che ci aiuta a comprendere la potenza dei suoi versi. La via biografica non porta al genio di un'opera, è solo una microstoria di contorno.[110]

---

[108] E. FERRANTE, *La vita bugiarda degli adulti*, Roma, Edizioni e/o, 2019.
[109] EAD., *I margini e il dettato*, cit., p. 115.
[110] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 171.

CAPITOLO TERZO

«LA VITA CHE RESTA MIRACOLOSAMENTE VIVA»[1] IN *L'AMORE MOLESTO*

III.1. Elena Ferrante: "Autore Modello", narratore e personaggio

Come già ampiamente trattato nel Capitolo secondo, il nome Elena Ferrante è uno pseudonimo, termine che per il saggista francese Philippe Lejeune designa

> un nome diverso da quello dello stato civile, di cui una persona reale si serve per *pubblicare* tutti o parte dei suoi scritti. È un nome di *autore*, non proprio un nome falso, ma un nome «di penna», un secondo nome. […] Gli pseudonimi letterari non sono, in generale, né misteri né mistificazioni; il secondo nome è autentico quanto il primo, indica semplicemente una seconda nascita.[2]

Tuttavia, continua Lejeune, «Non bisogna confondere lo pseudonimo così definito come nome di *autore (riportato sulla copertina del libro)* con il *nome* attribuito a una persona fittizia all'*interno del libro*»;[3] non bisogna cioè confondere Elena Ferrante con Delia, l'io narrante del romanzo *L'amore molesto*. Ciò nonostante,

---

[1] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 171.
[2] PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 (Paris 1975), p. 24.
[3] *Ibidem.*

> il lettore può pensare che la storia vissuta dal personaggio sia proprio quella dell'autore: per confronto con altri testi, basandosi su informazioni esterne […]. Si avrebbero tutte le ragioni del mondo per pensare che la storia è esattamente la stessa, ma ciò non toglie che il testo così prodotto non sia un'autobiografia – dato che questa presuppone, all'inizio, un'*identità assunta* a livello di enunciazione, e del tutto secondariamente una *somiglianza* prodotta a livello di enunciato.[4]

Per Lejeune, i testi di finzione nei quali il lettore può sospettare che ci sia identità fra autore e personaggio rientrerebbero nella categoria del "romanzo autobiografico"; tuttavia,

> A differenza dell'autobiografia, esso comporta dei *gradi*. La «rassomiglianza» supposta dal lettore può andare da una vaga «aria di famiglia» fra il personaggio e l'autore, fino alla quasi-trasparenza che fa dire: è lui «sputato». […] L'autobiografia non ammette gradi: è tutto o niente.[5]

I romanzi di Elena Ferrante, in effetti, non appartengono al genere dell'autobiografia ma si potrebbero definire una sorta di romanzi autobiografici, dal momento che, confrontando i romanzi pubblicati con le risposte alle interviste, si notano diversi punti di contatto, alcuni dei quali esposti o confermati dalla stessa scrittrice. Infatti, come ha notato la ricercatrice Isabella Pinto, Elena Ferrante

> arricchisce il proprio dispositivo mitopoietico grazie alla tessitura di "una sapiente fantasia di *memoir*", ovvero delineando una parziale sovrapposizione delle narratrici dei primi tre romanzi e lei stessa in quanto narratrice di *La frantumaglia*. In questo modo dirige e sfrutta la fame di realtà del lettore, dislocando la propria immagine autoriale in quella frontiera turbolenta della relazione madre-figlia. […] In questo contesto, l'autobiografia è il genere che paradossalmente più si allontana e più si avvicina alla poetica di Elena Ferrante: si allontana in quanto genere letterario che pretende di raccontare i fatti veri e la pura verità sulla vita extraletteraria di chi scrive; si avvicina perché l'autrice usa tutti i meccanismi e le

[4] Ivi, p. 24-25.
[5] Ivi, p. 25.

tecniche proprie di questo genere letterario per costruire un'"immagine d'autore" in grado di svolgere le funzioni di veridizione e di valorizzazione attivate dal "patto autobiografico". [6]

Elena Ferrante sembra infatti portare «al suo estremo paradosso il "patto autobiografico", ovvero il rapporto di omonimia tra autore, narratore e personaggio, proponendo un particolare *continuum*, affermativo, tra realtà e finzione, la "realfinzione"».[7] La scrittrice sembra al tempo stesso colei che scrive la storia come autrice, che la racconta come narratrice e che per certi aspetti l'ha vissuta come la vive un personaggio del romanzo:

> Chiunque abbia ambizioni letterarie sa bene che è dalla "vita vera" che vengono le piccole e grandi ragioni che spingono la mano a scrivere: la smania di dire la pena d'amore, la pena di vivere, l'angoscia della morte; il bisogno di raddrizzare il mondo che è tutto storto; la ricerca di un nuovo ethos che ci rimodelli; l'urgenza di dar voce agli ultimi, di denunciare il potere e le sue atrocità; la necessità di profetizzare sventure ma anche di architettare mondi felici di là da venire. Succede che una mattina qualcosa mi si smuove dentro, foss'anche solo un torto che è stato fatto a mia madre, ed ecco che si affaccia l'io che muore dalla voglia di scrivere e comincio a buttar giù le mie prime righe di racconto.[8]

Come sostiene Elena Ferrante in una lunga conversazione con Sandra Ozzola, Sandro Ferri ed Eva Ferri del 2015:

> L'autrice, che fuori del testo non c'è, dentro il testo si offre, s*i aggiunge consapevolmente* alla storia, adoperandosi per essere più vera di quanto riuscirebbe a essere nelle foto di un rotocalco, a una presentazione in libreria, a un festival della letteratura, in qualche trasmissione televisiva, nello spettacolo dei premi letterari. Il lettore appassionato merita di essere messo nella condizione di estrarre *anche* la fisionomia dell'autrice da ogni parola o violazione grammaticale o snodo sintattico del testo, proprio come accade per i personaggi, per un paesaggio, per un sentimento, per un'azione lenta o concitata. Così la scrittura diventa ancora più centrale sia per chi la produce (bisogna offrirsi al lettore con la

[6] ISABELLA PINTO, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 11-13.
[7] Ivi, pp. 12-13.
[8] E. FERRANTE, *I margini e il dettato*, cit., p. 92.

massima onestà), sia per chi ne usufruisce.[9]

In sostanza, dopo aver letto *L'amore molesto* di Elena Ferrante come farebbe per Umberto Eco un "Lettore Modello", ossia basandosi unicamente sul romanzo e sull'identità testuale,[10] sembrerebbe possibile e interessante affrontare lo stesso testo cercando di individuare ciò che l'autrice sceglie di rivelare nei saggi *La frantumaglia* e *I margini e il dettato*; tuttavia, i diversi cenni autobiografici – veri o supposti che siano – non verranno utilizzati per scoprire l'identità della scrittrice bensì al solo fine di comprendere meglio i meccanismi interni al testo. In questo senso, nel romanzo *L'amore molesto*, si ricaverà esclusivamente l'"Autore Modello": la strategia, lo stile, il linguaggio, l'insieme delle istruzioni che vengono fornite a ogni passo al lettore[11] (e non ciò che sembra interessare ai *media*, agli investigatori, ai fan, ai lettori occasionali). Pertanto, non si indagherà sulla vita privata dell'autrice, sull'attendibilità delle sue affermazioni, sulla veridicità della storia di vita raccontata, ma si ricercheranno nelle sue parole gli appigli utili alla comprensione e alla lettura; in tal senso, le confessioni, le confidenze, i racconti presenti nei saggi *La frantumaglia* e *I margini e il dettato* non verranno visti come un pettegolezzo, un indizio, una manifestazione. Nel caso particolare di Elena Ferrante in *L'amore molesto*, ad esempio, non verranno ricercate le sarte attive a Napoli intorno agli anni Cinquanta con almeno una figlia femmina solo perché la scrittrice confessa che sua madre è stata, per un lungo periodo della sua vita, una sarta;[12] diversamente, verrà utilizzata questa informazione come un'istruzione della scrittrice al fine di comprendere a pieno la figura di Amalia, come desidera l'"Autore Modello" e come aspira, appunto, Elena Ferrante.

---

[9] EAD., *La frantumaglia*, cit., pp. 264-265.
[10] Cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 75.
[11] Cfr. ivi, p. 26.
[12] Cfr. E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 139.

III.2. Donne, madri, figlie

L'amore molesto presenta la dedica "a mia madre", un omaggio che Elena Ferrante sembra ricordare per tutta la sua scrittura, come si apprende nei suoi romanzi e in diverse risposte alle interviste: «I ruoli di figlia e di madre sono centrali nei miei libri, certe volte penso che non ho scritto d'altro. Ogni mia inquietudine è andata a collocarsi lì»;[13]

> Nella mia esperienza la preponderanza della madre è assoluta, senza termine di paragone. O si impara ad accettarla o ci si ammala. Devo ammettere che non ho smesso mai di sentirmi figlia sbiadita, nemmeno diventando madre. Anzi la matassa della doppia funzione – la figlia senza peso che assume la preponderanza di madre – è diventata ancora più ingarbugliata.[14]

Essere madre ed essere figlia sono dunque condizioni significative in tutti i testi di Elena Ferrante e in particolar modo nella prima pubblicazione, a partire dal titolo:

> D'altra parte come negare che *L'amore molesto* viene anche da ciò che, a fine anni '80, sapevo della ricerca e del dibattito sull'infanzia femminile e sull'attaccamento delle bambine alla madre? Il titolo stesso del libro, per esempio, conserva traccia di un passaggio del saggio di Freud sulla *Sessualità femminile* (1931) a proposito della fase preedipica della donna: "In realtà durante questa fase" scrive Freud nell'italiano dei suoi traduttori, "il padre non è per la bambina che un rivale molesto…". Rivale molesto. Colui che contende alla bambina l'amore della madre.[15]

Per la scrittrice, che pertanto si ispira a Freud, quello tra madre e figlia è un rapporto esclusivo perché una mamma, per la figlia, è l'«unico grande tremendo amore originario, la matrice inabolibile di tutti gli amori»;[16] il padre, invece, altro non è che un avversario, un

[13] Ivi, p. 242.
[14] Ivi, p. 210.
[15] Ivi, p. 117.
[16] *Ibidem*.

concorrente in gioco, un rivale. *L'amore molesto* tratta proprio questo duplice amore tremendo: del padre nei confronti della moglie, della figlia nei confronti della madre (e non solo).

L'io narrante del primo romanzo di Elena Ferrante è Delia, la cui voce «è già fuori della vicenda; non appartiene alla donna che vive i suoi giorni napoletani, ma alla donna che da quei giorni è uscita modificata e *ora*, di nuovo lontana da Napoli, può raccontare il movimento interno ed esterno a cui si è sottoposta».[17] Il romanzo, infatti, inizia con un *incipit* che manifesta subito questo duplice movimento: il tono è pacato ma gelido; inoltre, l'*incipit* scritto quasi come un telegramma informa subito i lettori su quello che stanno per leggere: Elena Ferrante sente il bisogno «di un inizio che […] dia l'impressione di essere sulla strada giusta»,[18] cerca «le prime parole come una formula magica che apre l'unica vera porta sul racconto»,[19] si sforza «di ottenere subito, fin dalle prime righe, un tono pacato ma con increspature improvvise […] un periodo ampio di tonalità gelida che però esibisca contemporaneamente un magma dal calore insopportabile».[20] Difatti, l'*incipit* del romanzo *L'amore molesto* è il seguente:

> Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno.[21]

La voce narrante è pertanto quella di una figlia che, in maniera apparentemente lucida, informa della morte della madre Amalia avvenuta proprio nella notte del suo compleanno, il 23 maggio, vicino Minturno, nel Lazio, per annegamento.

> Proprio in quella zona, alla fine degli anni Cinquanta, quando mio padre viveva ancora con noi, d'estate affittavamo una stanza in una casa contadina e trascorrevamo il mese di luglio dormendo in cinque dentro pochi roventi metri quadri. Ogni mattina noi bambine

[17] Ivi, p. 30.
[18] Ivi, p. 311.
[19] *Ibidem*.
[20] Ivi, p. 259.
[21] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 25.

bevevamo l'uovo fresco, tagliavamo verso il mare tra canne alte per sentieri di terra e di sabbia e andavamo a fare il bagno.[22]

La località non è estranea all'io narrante: in quel luogo vi alloggiava nel mese di luglio con i genitori e le sorelle; la casa che la famiglia può permettersi è composta da una piccola stanza di pochi metri quadri, "roventi", caldi come il fuoco, come se non fosse disponibile e quindi possibile alcun mezzo di raffreddamento.

La notte in cui mia madre morì la proprietaria di quella casa, che si chiamava Rosa e aveva ormai più di settant'anni, sentì bussare alla porta ma non aprì per paura dei ladri e degli assassini.[23]

Termina così l'*incipit* del romanzo, che con poche frasi calzanti contiene tutto quello che è *L'amore molesto*: la morte di una madre – Amalia – e le ricerche di una figlia – Delia – che si fa largo tra i ricordi d'infanzia per ritrovarla.

Alla rapidità senza indugio dell'*incipit*, tuttavia, segue una descrizione dettagliata e completa dell'*ante factum*, non solo riguardante ciò che è successo prima della morte della donna ma anche e soprattutto relativo a ciò che era prima il rapporto tra la madre e la figlia:

Mia madre aveva preso il treno per Roma due giorni prima, il 21 maggio, ma non era mai arrivata. Negli ultimi tempi veniva a stare da me almeno una volta al mese per qualche giorno. Non ero contenta di sentirla per casa. Si svegliava all'alba e, secondo le sue abitudini, lustrava da cima a fondo la cucina e il soggiorno. Cercavo di riaddormentarmi ma non ci riuscivo: irrigidita tra le lenzuola, avevo l'impressione che sfaccettando mi trasformasse il corpo in quello di una bambina con le rughe. Quando arrivava con il caffè, mi rannicchiavo da un canto per evitare che mi sfiorasse sedendosi sulla sponda del letto. La sua socievolezza mi infastidiva: usciva a fare la spesa e familiarizzava con negozianti con cui in dieci anni avevo scambiato non più di due parole; andava a passeggio per la città con certe

[22] *Ibidem*.
[23] *Ibidem.*

sue conoscenze occasionali; diventava amica dei miei amici, ai quali raccontava le storie della sua vita, sempre le stesse. Con lei sapevo essere solo contenuta e insincera.

Se ne tornava a Napoli alla mia prima sfumatura di insofferenza. Raccoglieva le sue cose, dava un'ultima rassettata alla casa e prometteva che sarebbe ritornata presto. Io mi aggiravo per le stanze risistemando secondo il mio gusto tutto quello che lei aveva disposto secondo il suo. Tornavo a dare alla saliera lo scomparto dove la tenevo da anni, restituivo al detersivo il posto che mi era sempre apparso conveniente, scompaginavo il suo ordine dentro i miei cassetti, restituivo al caos la stanza dove lavoravo. Anche l'odore della sua presenza – un profumo che lasciava in casa un senso d'inquietudine – dopo un po' passava come d'estate l'odore d'una pioggia di breve durata.[24]

Per la figlia la figura della madre è fastidiosa, ingombrante, "molesta": Delia ammette di non essere contenta delle visite di Amalia che, abituata a svegliarsi presto e sistemare casa, le disturbava il sonno e la trasformava in una "bambina con le rughe", ossia in una figlia piccola, bisognosa ancora della sua madre, nonostante le rughe in viso, sebbene l'età avanzasse; o forse quell'atteggiamento la riportava indietro negli anni, quando abitava ancora con i suoi e la madre seguitava a svolgere le faccende di casa, mentre adesso è adulta, indipendente, autonoma, vive da sola. Allo stesso tempo, però, la figlia sembra preoccuparsi per la madre, essere ansiosa per il suo destino:

Accadeva spesso che perdesse il treno. Di solito arrivava con quello successivo o addirittura il giorno dopo, ma non riuscivo a farci l'abitudine e mi preoccupavo ugualmente. Le telefonavo in ansia. Quando finalmente sentivo la sua voce, la rimproveravo con una certa durezza: come mai non era partita, perché non mi aveva avvisata? Lei si giustificava senza impegno, chiedendomi divertita cosa mi immaginavo che le potesse accadere, alla sua età. «Di tutto» rispondevo. Mi ero sempre figurata una trama di agguati tessuta apposta per farla sparire dal mondo.[25]

[24] Ivi, pp. 25-26.
[25] Ivi, pp. 26-27.

Una preoccupazione, tuttavia, obbligata, forzata, costretta, come si apprende più avanti nel testo: «Durante il funerale mi sorpresi a pensare che finalmente non avevo più l'obbligo di preoccuparmi per lei. […] Non ero riuscita a versare una lacrima: non me ne erano venute o forse non avevo voluto che me ne venissero».[26] L'ambivalenza, la non-linearità, la tortuosità del rapporto madre-figlia viene spiegata meglio subito dopo; ha radici forti, saldate nel passato:

> Quando ero piccola trascorrevo il tempo delle sue assenze ad aspettarla in cucina, dietro i vetri della finestra. Smaniavo perché riapparisse in fondo alla via come una figura in una sfera di cristallo. Respiravo sul vetro appannandolo, per non vedere la strada senza di lei. Se tardava, l'ansia diventava così incontenibile che debordava in tremiti del corpo. Allora scappavo in un ripostiglio senza finestre e senza luce elettrica, proprio accanto alla camera sua e di mio padre. Chiudevo la porta e me ne stavo al buio, a piangere in silenzio. Lo stanzino era un antidoto efficace. Mi ispirava un terrore che teneva a bada l'ansia per la sorte di mia madre. Nel buio pesto, soffocante di ddt, ero aggredita da forme colorate che mi lambivano per pochi secondi le pupille lasciandomi senza fiato. «Quando torni, ti ucciderò» pensavo, come se fosse stata lei a lasciami chiusa lì dentro. Ma poi, appena sentivo la sua voce nel corridoio, sgattaiolavo fuori in fretta per andare a girarle intorno con indifferenza. Mi ritornò in mente quel ripostiglio quando scoprii che era regolarmente partita ma non era mai arrivata.[27]

Difatti, quando Delia entra nell'appartamento di Amalia e sente lo scroscio dell'acqua che viene dalla cucina pensa che la madre non sia morta ma «che la sua morte fosse stata solo l'oggetto di una lunga angosciosa fantasia cominciata chissà quando».[28] Il ricordo dello stanzino ritorna in un passaggio molto forte e crudo presente in *La frantumaglia* (titolo tra l'altro che, come si è visto in precedenza, deriva dal linguaggio materno); Elena Ferrante risponde così a chi le chiede come si declinano la colpa e l'innocenza nei suoi romanzi:

---

[26] Ivi, p. 30.
[27] Ivi, p. 27.
[28] Ivi, p. 43.

dentro uno stanzino […] ho desiderato di uccidere […]; quello è stato il posto segreto di un lungo conflitto con mia madre. […] Questo stanzino […] era un luogo senza finestre, senza luce elettrica, della casa napoletana della mia infanzia. Aveva la funzione di ripostiglio ed era zeppo di cose, ci si poteva entrare a stento, solo a passarci davanti morivo di paura. A volte la porta era socchiusa e arrivava un alito freddo che odorava di DDT. Sapevo bene che era l'alito di una bestia grande, brutta come la larva giallastra di una cicala, pronta a divorarmi. […]. Fu intorno ai nove-dieci anni che per la prima volta quell'ambiente diventò per me un luogo di importanza capitale. La mia terza sorella, che chiamerò Gina […] era un noioso ostacolo ai giochi miei e della mia seconda sorella […]. Una volta ero esasperata perciò dissi in dialetto: serve una corda, ce n'è una nello stanzino. Attenzione: non dissi a Gina ci serve una corda, sta nello stanzino, valla a prendere. […] Ero esasperata, volevo che mia sorella morisse. Pensavo che se lo meritasse, perché disturbava il nostro gioco e lo faceva dalla nascita. […] Lei infatti si mosse subito. […] A partire da quel momento restai senza tempo e senza respiro. […] Non resisto, decido di fermare mia sorella. […] La supero, entro nello stanzino, mi chiudo la porta alle spalle. […] Udii la voce di mia madre che mi diceva apri subito quella porta […]. Uscii. Gina mi vide e cominciò a strillare più forte, si morse le nocche, si gettò sul pavimento scalciando. Allora mia madre perse la pazienza, […] se la prese con me.

[…] In seguito mi sono chiusa spesso in quello stanzino e solo per mettere alla prova lei [*scil*.: la madre], per vedere se si curava di me, se mi amava più di ogni altra o altro. […]

È qui, a partire da quella delusione, che lo stanzino smette di essere il luogo di un agguato mortale per mia sorella e diventa qualcosa di più sfuggente, uno spazio stabilmente abitato nella memoria da me e mia madre soltanto.[29]

Lo stanzino è dunque il luogo d'infanzia in cui la figlia mette alla prova l'affetto della madre: uno spazio abitato unicamente da loro che viene gelosamente custodito; in quell'ambiente, inoltre, la figlia aspettava la madre quando la donna usciva di casa, mossa dal desiderio che, una volta rientrata, la cercasse, come si apprende in un altro passaggio presente sempre nel saggio *La frantumaglia*:

Il tempo della sua assenza era interminabile. Nella mente mi fingevo cose

[29] EAD., *La frantumaglia*, cit., pp. 104-110.

abominevoli, e ciò che mi fingevo mi rendeva turpe ai miei stessi occhi. Le fantasie diventavano tuttavia una realtà insopportabile, consideravo mia madre colpevole di delitti confusi ma sempre ripugnanti, mi auguravo che non tornasse più. Presto, però, quell'augurio mi sembrava intollerabile, avevo ribrezzo di me che lo avevo concepito, tutto – mi dicevo – purché torni. Non tornava. Allora lasciavo i giochi con le mie sorelle e me ne andavo quasi in punta di piedi nello stanzino.

[…]

Finché non sentivo i suoi passi per casa. Allora cambiavo umore, diventavo secca e astiosa. Resistevo alla gioia, non uscivo, volevo sentire il mio nome nella sua voce allarmata, volevo che mi cercasse senza trovarmi. Mi immaginavo che aprisse la porta dello stanzino e io la tirassi dentro all'improvviso e lì mi barricassi con lei e la dessi alla bestia, che ora mi era amica, perché se la divorasse in un angolo. Ma lei non mi cercava, non mi chiamava né tanto meno veniva a guardare nello stanzino. Allora uscivo. Le giravo intorno, il suo corpo mi avviava l'onda del ribrezzo, la scrutavo per individuare le tracce delle colpe che mio padre le avrebbe attribuito se avesse saputo che era uscita di casa. Lo facevo temendo di scoprirgliele addosso sul serio. Lo facevo augurandomi di individuarle prima di lui, per poterla aiutare a cancellare in tempo, così, senza darlo a vedere.[30]

I racconti sopra citati permettono, dunque, di chiarire il rapporto che l'io narrante ha con la madre, aggiungendo al quadro un altro importante tassello: la figlia prova il bisogno di non essere abbandonata, dimenticata dalla madre, desiderio che una volta realizzato cessa di esistere, stanca, innervosisce, si complica, fino a quando si sceglie di eliminarlo; di colpo poi ricompare e si inizia a desiderare un contatto che viene di nuovo rinnegato, poi di nuovo desiderato, così, per sempre, anche dopo la morte, anche dopo la scomparsa definitiva del bisogno. Difatti, nel romanzo, viene presentata dapprima una madre "molesta" per la figlia, che invade i suoi spazi vitali, subito dopo la figura della madre è fonte di preoccupazione e ansia, dopo ancora diventa di nuovo un peso di cui, nonostante la morte improvvisa, la figlia non riesce a liberarsi:

Sentivo l'urgenza di sbarazzarmene e tuttavia, non ancora sufficientemente stremata,

[30] Ivi, pp. 113-114.

avevo voluto portare a spalla la bara. […] Quando la bara era stata deposta nel carro e questo si era avviato, erano bastati pochi passi e un sollievo colpevole perché la tensione precipitasse.[31]

Tuttavia, basta andare un po' più avanti nel testo che Delia giunge a nuove consapevolezze: capisce che nonostante la morte quei gesti della madre che a fatica ha cercato di rimuovere dal suo corpo sono ancora in lei, lì dove sono sempre stati; si accorge che nessuno si sarebbe allontanato da lei con la stessa angoscia con cui si era staccata dalla madre, che ci sarebbe stata unicamente Delia, sola e infelice di quel poco che era riuscita a trascinare fuori dal corpo di Amalia:

Ora che era morta, qualcuno le aveva raschiato via i capelli e le aveva deformato il viso per ridurla al mio corpo. Accadeva dopo che negli anni, per odio, per paura, avevo desiderato di perdere ogni radice di lei, fino alle più profonde: i suoi gesti, le sue inflessioni di voce, il modo di prendere un bicchiere o bere da una tazza, come ci si infila una gonna, come un vestito, l'ordine degli oggetti in cucina, nei cassetti, le modalità dei lavaggi più intimi, i gusti alimentari, le repulsioni, gli entusiasmi, e poi la lingua, la città, i ritmi del respiro. Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei.

D'altro canto non avevo voluto o non ero riuscita a radicare in me nessuno. Tra qualche tempo avrei perso anche la possibilità di avere figli. Nessun essere umano si sarebbe staccato mai da me con l'angoscia con cui io mi ero staccata da mia madre soltanto perché non ero riuscita mai ad attaccarmi a lei definitivamente. Non ci sarebbe stato nessun più e nessun meno tra me e un altro fatto di me. Sarei rimasta io fino alla fine, infelice, scontenta di quello che avevo trascinato fuori dal corpo di Amalia. Poco, troppo poco, il bottino che ero riuscita a rapirle strappandolo al suo sangue, al suo ventre e alla misura del suo fiato, per nasconderlo nel corpo, nella materia bizzosa del cervello. Insufficiente. Che fard ingenuo e sbadato era stato cercar di definire «io» questa fuga obbligata da un corpo di donna, sebbene ne avessi portato via meno che niente! Non ero alcun io. Ed ero perplessa: non sapevo se quello che andavo scoprendo e raccontandomi, da quando lei non esisteva e non poteva ribattere, mi facesse più orrore o più piacere.[32]

[31] EAD., *L'amore molesto*, cit., pp. 31-32.
[32] Ivi, pp. 87-88.

Il rapporto tra la figlia e la madre presente nel romanzo non si riduce, dunque, alla classica ambivalenza amore-odio. Delia è ossessionata dalla madre: fin dalla più tenera età aveva risucchiato in sé la madre, per poi sperare di liberarsi di ogni gesto, di ogni parola a lei riconducibile, non riuscendo mai a farlo completamente; non si era neppure legata a nessuno sentimentalmente, per il troppo "amore molesto" che riservava solo alla madre. Nel romanzo, in un passaggio molto pungente, si legge:

> Quel dito ferito di mia madre, forato dall'ago quando non aveva nemmeno dieci anni, mi era noto più delle mie dita proprio grazie a quel dettaglio. Era viola e alla lunetta l'unghia pareva sprofondare. Avevo desiderato a lungo di leccarlo e succhiarlo, più dei suoi capezzoli. […] Progettavo di bucarmi anch'io l'unghia, per farle capire che era rischioso negarmi quello che non avevo.
>
> Erano troppe le storie delle sue infinite, minuscole diversità che la rendevano irraggiungibile, e che tutte insieme la facevano diventare un essere desiderato, nel mondo esterno, almeno quanto la desideravo io.[33]

Ed è per questo particolare legame che dopo la morte la figlia continua a vedere la madre. Per la prima volta Amalia compare a Delia il giorno del funerale in un luogo, come si è visto, molto significativo: uno stanzino.

> Vidi nella penombra mia madre a gambe larghe che sganciava una spilla di sicurezza, si staccava dal sesso, come se fossero incollati, dei panni di lino insanguinati, si girava senza sorpresa e mi diceva con calma: «Esci, che ci fai qui?». Scoppiai a piangere, per la prima volta dopo molti anni. Piansi battendo una mano quasi a intervalli fissi sul lavandino.[34]

[33] Ivi, pp. 86-87.
[34] Ivi, p. 34.

La seconda volta, la figlia immagina la madre in un altro luogo-chiave del romanzo: in ascensore. Quell'ambiente, situato nel palazzo di Amalia, era l'unico posto di quell'edificio che piacesse a Delia, la quale, da ragazzina, era solita lasciarsi sollevare dall'ascensore fino al quinto piano nonostante il suo appartamento fosse al numero tre. In quello stesso luogo, inoltre, Delia invitò sua madre solo pochi mesi prima della sua morte, rivelandole il suo segreto e vivendo con lei un momento di disagio, come testimonia il gesto di ritrarre la mano, poggiarla sul cuore e ordinare alla madre di uscire:

> Solo pochi mesi prima (cinque, sei?), per un impulso improvviso avevo rivelato a mia madre, nel corso di una delle mie visite veloci, che da adolescente mi rifugiavo in quel luogo segreto e l'avevo trascinata lì in cima. Forse volevo cercare di stabilire tra noi un'intimità che non c'era mai stata, forse volevo confusamente farle sapere che ero stata sempre infelice. Ma lei mi era sembrata solo molto divertita dal fatto che me ne fossi stata sospesa nel vuoto, in un ascensore sgangherato. […]
>
> «Hai un amante» le avevo detto gelidamente.
>
> La reazione era stata esagerata al confronto coi suoi comportamenti sempre molto contenuti. S'era tirata su il vestito fino alla vita, scoprendo le mutande rosa alte e slargate. Ridacchiando aveva detto qualcosa di confuso sulla carne molle, la pancia cascante, ripetendo: «Tocca qui» e cercando di prendermi una mano per portarla sul ventre bianco e gonfio.
>
> Mi ero ritratta e la mano me l'ero poggiata sul cuore per calmarne i battiti molto veloci. […] Mi ero pentita di averla portata in cima al mio rifugio. Soprattutto avevo desiderato che si coprisse. «Esci» le avevo detto.[35]

Dopo la morte di Amalia, Delia la rivede in quello stesso posto. Significativo, tra l'altro, è che il lettore conosce il nome della voce narrante proprio in questo frangente e più precisamente dalla bocca della madre:

> «Delia» aveva mormorato mia madre ma senza allarme. Non si allarmava mai in mia

[35] Ivi, pp. 39-40.

presenza e anche in quell'occasione mi era sembrato che, per una vecchia abitudine, invece di cercare rassicurazione, tendesse a rassicurarmi.

Ero rimasta per un po' ad assaporare il mio nome come un'eco della memoria, un'astrazione che suona senza suono nella testa. Mi era sembrata la voce, da tempo immateriale, di quando lei mi cercava per la casa e non mi trovava.

Ora ero lì e tentavo di cancellare in fretta la rievocazione di quell'eco. Ma mi restò l'impressione di non essere sola. Ero spiata, non da quell'Amalia di mesi prima che ormai era morta, ma da me stessa uscita sul pianerottolo a vedermi lì seduta. Mi detestavo, quando accadeva.[36]

Un'altra visione avviene all'interno dell'appartamento di Amalia e nei sogni di Delia; da notare come anche in questo racconto compare un altro luogo-chiave del romanzo: lo stanzino, qui con i sinonimi "interrato" e "scantinato", un luogo situato in basso, in contrapposizione al rifugio alto dell'ascensore posto al quinto piano.

Amalia, nel mio dormiveglia, era una donna bruna e pelosa. I capelli, anche quando ormai era vecchia, anche quando erano appassiti per la salsedine, le luccicavano come la pelle di una pantera ed erano fitti, crescevano l'uno accanto all'altro senza aprirsi al vento. […] Odoravano di sapone liquido, quello di colore marrone che si acquistava in un interrato di cui ricordavo il prurito di polvere nelle narici e nella gola.

Quel sapone lo vendeva un uomo grasso e glabro. […] Io correvo da Amalia trafelata, reggendo il cartoccio e soffiandoci sopra a guance gonfie per cacciarne via gli odori dello scantinato e di quell'uomo […]. E lei, a vedermi arrivare, già si scioglie i capelli che si disfano come se ce li avesse scolpiti in volute sulla fronte e l'ebano della pettinatura mutasse struttura molecolare sotto le sue mani.

I capelli erano lunghi. Amalia non finiva mai di sciogliere e per lavarli non bastava sapone […].[37]

I capelli di Amalia luccicavano come la pelle di una pantera: erano dunque neri, come vengono descritti anche esplicitamente nel romanzo («Qui mia madre si scioglieva i lunghissimi

[36] Ivi, p. 41.
[37] Ivi, pp. 47-48.

capelli neri»).[38] Similmente, nel saggio *La frantumaglia*, Elena Ferrante racconta di una madre dai capelli nerissimi, come quelli di Amalia («Ma io avevo visto la bionda Didone esattamente nella posa raccolta di mia madre quando lavorava, bella, i capelli nerissimi ben acconciati»);[39] inoltre, nello stesso testo, è presente una pagina del romanzo *L'amore molesto* che la scrittrice sceglie di non inserire perché allora le sembrò troppo esplicito il rapporto madre-figlia; l'episodio affronta proprio il potere dei capelli di Amalia:

> Io avevo i capelli fini di mio padre. […] Risultava impossibile acconciarli in modo da ottenere la pettinatura di mia madre, lo chignon, l'onda gonfia sulla fronte, il ricciolo ribelle che a volte le sfiorava il sopracciglio. Mi guardavo allo specchio rabbiosa, Amalia era stata perfida, non mi aveva dato i suoi capelli. Si era tenuta per sé la chioma vigorosa, aveva voluto che non diventassi mai bella quanto lei. […] Così, una volta, non so come cominciò: avevo dodici anni; forse volevo un'occasione per chiudermi in una ragione incontestabile di sofferenza; forse mi sentivo soltanto irrimediabilmente brutta ed ero stanca di cercare una mia bellezza; forse volli solo sfidare mia madre, gridarle in silenzio la mia inimicizia; di certo le rubai le forbici da sarta, attraversai il corridoio, mi chiusi in bagno e mi sforbiciai i capelli con accanimento, a occhi asciutti, provando una gioia feroce. […] Pensai: sono un'altra. Pensai subito dopo: anche mia madre sotto i capelli è un'altra. Altra dunque, e altre, altre, altre. […] Avvertii una doppia necessità: prima ripulii con cura, non volevo che mia madre si dispiacesse vedendo i frammenti sparsi dei miei capelli; poi andai a mostrarmi a lei per farla soffrire, volevo dire: guarda, non ho più bisogno di pettinarmi come te. Amalia […] si girò, che hai fatto, un soffio. […] Vide qualcosa che la ferì o la spaventò. Si mise a piangere.[40]

In questo racconto, come spiega Elena Ferrante, compare una donna che tiene al proprio io, che lo irrobustisce, si fa agguerrita per poi scoprire «che basta un taglio di capelli per causare crolli e perdere compattezza, sentirsi un flusso eterogeneo di rottami, utili ancora e inservibili,

[38] Ivi, p. 111.
[39] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 139.
[40] Ivi, pp. 96-97.

avvelenati o bonificati».[41] Allo stesso modo, «Amalia getta lo sguardo oltre i capelli sconciati della figlia e intravede qualcosa che nemmeno lei sa definire ma che è lì e la fa sciogliere in lacrime: mia figlia mi è ostile, non mi espanderò in mia figlia, il suo progredire mi rifiuterà, mi sbriciolerà».[42]

Tiziana De Rogatis ha usato l'espressione "matrofobia" per definire l'atteggiamento di Delia nei confronti della madre: «il terrore di non riuscire a definire un proprio confine corporeo, di essere smarginata, invasa dalle forme della propria madre»;[43] tuttavia, sul finale del romanzo, Delia, con un pennarello, disegna intorno ai suoi lineamenti la pettinatura della madre: «Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima, levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio».[44] Pertanto, dopo un lungo e tortuoso percorso, con un cambio di pettinatura e un abile gioco di tempi verbali, Delia sembra accettare la mancanza della madre ma contemporaneamente accoglierne la presenza dentro di sé: «Amalia c'era stata. Io ero Amalia»;[45] spiega Elena Ferrante:

> Il trapassato prossimo doveva definitivamente chiudere la vicenda unica e irripetibile di Amalia. L'imperfetto tendeva invece a riaprirla, suggerendo una sfumatura di perturbante incompiutezza e insieme assegnandole una durata in Delia, che ora poteva accogliere scientificamente la madre in sé e darne rappresentazione.[46]

Il finale è dunque in linea con l'*incipit*: Amalia, infatti, muore il 23 maggio, giorno del compleanno di Delia, come se la rinascita della figlia dipendesse dalla scomparsa della madre, la quale, a sua volta, dopo la morte rivive dentro di lei.

---

[41] Ivi, p. 98.
[42] Ivi, pp. 97-98.
[43] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 106.
[44] E. FERRANTE, *L'amore molesto*, cit., p. 176.
[45] *Ibidem*.
[46] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 52.

In un altro saggio, *I margini e il dettato*, Elena Ferrante racconta ancora una volta del rapporto con la figura materna partendo dalla descrizione dell'acquamarina che la donna aveva al dito:

> Era un oggetto vero, verissimo, e tuttavia non c'era niente di più fluttuante, dentro la mia testa. Si spostava, tra dialetto e lingua, nello spazio e nel tempo, insieme alla figura di lei ora nitida ora confusa, sempre in compagnia dei miei sentimenti affettuosi o ostili. L'acquamarina era cangiante, parte di una realtà cangiante, di una me cangiante. Se pure riuscivo a isolarla in una descrizione […] e le attribuivo una luce celeste, già in quella formula la pietra perdeva la sua sostanza, diventava un'emozione mia, un pensiero, un sentimento ora di piacere ora di malessere […]. Ma già la luce dell'acquamarina cianotica […] si espandeva, insieme alle immagini che evocava, sulla storia di mia madre, sul prototipo di madre napoletana che andavo costruendo, in attrito violentissimo con la sua voce dialettale.[47]

La scrittrice, dunque, come Delia nel romanzo, racconta di una figura materna verso la quale nutre sentimenti cangianti come la luce dell'acquamarina che la madre aveva al dito: ora affettuosi, ora ostili, ora di piacere, ora di malessere; quella luce, inoltre, era portatrice di immagini e suoni: raffigurava la storia di sua madre, del prototipo della madre napoletana e parlando ricorreva al dialetto.

III.3. Napoli città, Napoli madre

La madre del romanzo *L'amore molesto* è descritta come una donna socievole, al contrario della figlia che con i negozianti, in dieci anni, ha scambiato solo qualche parola. È napoletana («Se ne tornava a Napoli alla mia prima sfumatura di insofferenza»)[48] e nel testo è presente una

[47] EAD., *I margini e il dettato*, cit., pp. 50-51.
[48] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 26.

lunga e cruda descrizione delle donne della città campana che Delia incontra nel negozio di biancheria intima delle sorelle Vossi:

> donne che vociavano in un dialetto pieno di forzata allegria, ridevano rumorosamente, erano coperte di gioielli preziosissimi, uscivano dagli sgabuzzini in mutande e reggiseno o in succinti costumi da bagno a pelle di leopardo, dorati, d'argento, ostentavano carni abbondanti striate dalle smagliature e forate dalla cellulite, si contemplavano il pube e le natiche, si sollevavano i seni con le mani a coppe, ignoravano le commesse e si rivolgevano in quelle pose a una specie di buttafuori ben vestito e già abbronzato […]. Sembravano donne i cui uomini si era arricchiti all'improvviso e facilmente, scaraventandole in un lusso provvisorio di cui erano costrette a godere con una sottocultura da interrato umido e affollato, da fumetti semiporno, da oscenità usate come intercalare. Erano donne costrette in una città-reclusorio, prima corrotte dalla miseria e ora dal danaro, senza soluzione di continuità.[49]

Le donne nate e cresciute a Napoli sono dunque descritte come signore rumorose la cui felicità è artefatta e la cui immagine è gremita di gioielli preziosi e vestiti dalle stampe e dai colori vistosi; donne che sono passate dalla povertà al lusso solo grazie ai loro mariti. Nel saggio *La frantumaglia* le donne napoletane vengono descritte da Elena Ferrante come

> donne allegre e sboccate, vittime violente, disperatamente innamorate dei maschi e dei figli maschi […]. Essere figlie femmine di queste madri non è stato facile e non è facile. La loro subalternità vitalissima, sguaiata, sofferente, piena di propositi di insurrezione che poi finiscono in nulla, rende difficile sia l'immedesimazione che la ripulsa disamorata. Bisogna scappare da Napoli anche per scappare da loro.[50]

Difatti, nel romanzo *L'amore molesto*, Delia conduce una vita lontana sia dalla madre che da Napoli, da quella città in cui secondo Elena Ferrante «si impara subito a non fidarsi, ridendo,

[49] Ivi, p. 80.
[50] EAD., *La frantumaglia*, cit., pp. 211-212.

sia della Natura che della Storia»,[51] dove «il progresso è sempre progresso di pochi a danno dei più».[52] La scrittrice descrive Napoli come la sua città: confessa di essere nata in una località di mare ma di aver conosciuto il mare tardi, facendolo diventare parte di lei solo in età adulta, quando ha lasciato le strade povere dell'infanzia per andare in quelle sconosciute con i bei palazzi, il lungomare, la vista sul Golfo;[53] Napoli è il luogo in cui ha imparato in fretta, prima dei vent'anni, il meglio e il peggio dell'Italia e del mondo.[54] Per Elena Ferrante la città campana

> è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto.
>
> Questa enfasi però è recente ed è frutto di rivisitazioni da lontano. La città in cui sono cresciuta l'ho vissuta a lungo come un posto in cui mi sentivo continuamente a rischio. Era una città di litigi improvvisi, di mazzate, di lacrime facili, di piccoli conflitti che finivano in bestemmie, oscenità irriferibili e fratture insanabili, di affetti così esibiti da diventare insopportabilmente falsi. La mia Napoli è la Napoli "volgare" di gente "sistemata" ma ancora terrorizzata dalla necessità di tornare a doversi buscare la giornata con lavoretti precari, pomposamente onesta ma, nei fatti, pronta a piccole nefandezze per non sfigurare, chiassosa, di voce alta, sbruffona, laurina ma anche, per certe ramificazioni stalinista, affogata nel dialetto più angoloso, sboccata e sensuale, senza ancora il decoro piccolo-borghese ma con la pulsione a darsene almeno i segni superficiali, perbene e potenzialmente criminale, pronta a immolarsi all'occasione, o alla necessità, di non dimostrarsi più fessi degli altri.
>
> Mi sono sentita diversa da questa Napoli, l'ho vissuta con repulsione, sono scappata via appena ho potuto, me la sono portata dietro come sintesi, un surrogato per tenere sempre a mente che la potenza della vita è lesa, umiliata da modalità ingiuste dell'esistenza. Da molto tempo, però, la guardo al microscopio. Isolo frammenti, ci scendo dentro, scopro cose buone che da ragazza non vedevo e altre che mi appaiono ancora più miserabili di allora. Ma neanche per queste provo più il vecchio astio. Alla fin fine è un'esperienza di città che non si cancella nemmeno volendo e che risulta utile dappertutto. Posso girare per strade e vicoli

[51] Ivi, p. 233.
[52] *Ibidem*.
[53] Cfr. ivi, p. 286.
[54] Cfr. ivi, p. 247.

semplicemente standomene a letto a occhi chiusi; quando ci torno ho momenti iniziali di entusiasmo incontenibile; poi passo a odiarla nel giro di un pomeriggio, regredisco, ritorno muta, avverto un senso di soffocamento, un malessere diffuso.[55]

Il rapporto che la scrittrice sembra intrattenere con Napoli è dunque ambivalente: da piccola si è sentita diversa dalle volgarità della città, ne è scappata appena ha potuto; crescendo, è riuscita a vedere anche il buono e per le oscenità del passato ha smesso di provare lo stesso astio; tuttavia, il rapporto con la sua terra rimane duplice, ambiguo: passa da un entusiasmo mattutino a un odio che fa la sua comparsa già nel pomeriggio, un'inimicizia che la fa regredire, soffocare, stare male. Ambivalente è, per la scrittrice, la stessa Napoli,

> una delle molte parti del mondo in cui i fattori che spingono alla violenza sono tutti presenti e tutti privi di governo: intollerabili disuguaglianze economiche, miseria che fornisce manovalanza a strapotenti organizzazioni criminali, corruzione istituzionale, colpevolissima disorganizzazione della vita collettiva. Ma è anche una città di strepitosa bellezza, con gradi tradizioni di cultura elitaria e di cultura popolare.[56]

> Napoli […] non ha una sua linearità: gli opposti sfumano l'uno nell'altro, la sua straordinaria bellezza si fa brutta, la sua cultura raffinatissima diventa triviale, la sua famosa cordialità si rovescia in violenza.[57]

La città campana difetta di linearità: disuguaglianze economiche, organizzazioni criminali, corruzione istituzionale, disorganizzazione collettiva si mescolano a una straordinaria bellezza, a radicate tradizioni, a una cultura elitaria e popolare. Pertanto, Napoli sembra avere la stessa natura del legame tra Delia e Amalia; inoltre, per la figlia sembra rappresentare la madre stessa:

> Fermi nel caos di via Salvator Rosa, scoprii che non provavo più alcuna simpatia per

[55] Ivi, pp. 60-61.
[56] Ivi, p. 287.
[57] Ivi, p. 335.

> la città di Amalia, per la lingua in cui mi si era rivolta, per le vie che avevo percorso da ragazza, per la gente. Quando a un certo punto comparve uno scorcio di mare (lo stesso che da bambina mi entusiasmava), mi sembrò carta velina violacea incollata su una parete sbrecciata. Seppi che stavo perdendo mia madre definitivamente e che era esattamente quello che volevo.[58]

Non provare più simpatia per la "città di Amalia" sembra dunque significare non provare più niente per la madre (o cercare di convincersi che sia così): perdere l'entusiasmo nell'osservare il mare di Napoli sembrerebbe palesare la perdita della madre, come se i due poli fossero la stessa cosa e procurassero le stesse emozioni contrastanti. Ciò nonostante, Elena Ferrante sostiene di non aver stabilito consapevolmente un nesso metaforico tra Amalia e Napoli, ma che pensarlo non è completamente sbagliato:

> Napoli, nel mio libro e nelle intenzioni di quando l'ho scritto, è pensata come pressione, forza oscura del mondo che grava sui soggetti, summa di ciò che chiamiamo minacciosa realtà d'oggi, fagocitazione ad opera della violenza, intorno e dentro i personaggi, di ogni spazio di mediazione e di relazione civile. […]
>
> Naturalmente è vero, Napoli non è un puro fondale. Scrivendo mi rendevo conto con chiarezza che non c'era luogo o gesto della storia che non venisse marcato da certa napoletanità non redenta, non redimibile, di scarsa dignità narrativa, fastidiosa. […] È possibile che alla fine proprio il personaggio più sfuggente, meno catturabile, più densamente ambiguo, questa Amalia che assorbe fatica e botte ma non si piega, si sia fissata con la carica di napoletanità meno delimitabile, e quindi risulti una sorta di donna-città strattonata, irretita, percossa, inseguita, umiliata, desiderata, e tuttavia dotata di una sua straordinaria capacità di resistenza.[59]

Inoltre, Delia, conversando animatamente con il padre, utilizza l'espressione dispregiativa "questa città" per indicare Napoli, aggiungendo di non avere più le parole di allora («Mi ricordo tutto o quasi tutto. Mi mancano solo le parole di allora. Ma ne conservo l'orrore e lo risento ogni

[58] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 76.
[59] EAD., *La frantumaglia*, cit., pp. 61-62.

volta che in questa città qualcuno apre la bocca»):[60] Delia sembra ricordarsi a stento il dialetto napoletano che tuttavia sopravvive in lei – come in Elena Ferrante – in qualità di surrogato.

III.3.1. Dialetto e lingua italiana

La stessa ambivalenza del rapporto con la città e con la madre incombe sulla lingua, sul dialetto napoletano. Nel romanzo *L'amore molesto* il dialetto viene descritto dall'io narrante come una lingua minacciosa ricca di espressioni oscene e insulti; una lingua identificabile, non a caso, con la madre:

> Alle sette del mattino mia madre telefonò di nuovo. Per quanto io la tempestassi di domande («Dove sei? Da dove telefoni? Con chi sei?»), si limitò a snocciolarmi a voce molto alta, scandendole con gusto, una serie di espressioni oscene in dialetto. Poi riattaccò. Quelle oscenità mi causarono una scomposta regressione.[61]

Le "espressioni oscene in dialetto" che la madre pronuncia "a voce molto alta, scandendole con gusto" causano in Delia "una scomposta regressione" che la induce, a sua volta, a usare il dialetto al telefono con un suo amico poliziotto: «Ritelefonai al mio amico, stupendolo con una confusa mistura di italiano e di espressioni dialettali».[62] Delia, se stupisce il suo amico parlando il dialetto molto probabilmente è perché non è solita utilizzarlo; inoltre, ciò che pronuncia è una "confusa mistura", una mescolanza nebulosa di termini dialettali derivata da un uso limitato o ormai assente. Il dialetto per Delia è, infatti, una lingua "molesta", noiosa, fastidiosa, come la presenza della madre; nel romanzo viene paragonato a un "ronzio" (strisciai lungo la parete rovente dell'Orto Botanico fino a piazza Cavour, in un'aria resa più pesante dai gas delle

[60] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 151.
[61] Ivi, p. 28.
[62] *Ibidem*.

automobili e dal ronzio di suoni dialettali che decifravo malvolentieri»),[63] a un "brusio" («un brusio intenso di voci dialettali»),[64] a un "vocìo", a degli strilli, delle grida («avevano prodotto all'unisono un vocìo di insulti in dialetto, un lungo elenco di parole che finivano in consonante»;[65] «sentivo il vociare dei bambini sulla strada e mi pareva che non fossero diversi da com'ero stata: strillavano nello stesso dialetto; […] si scambiavano insulti intervallandoli con grida lancinanti d'allegria»; [66] «C'erano le stesse grida dialettali nelle case dalle finestre spalancate»); [67] a un rumore, appunto, "molesto" che l'io narrante sente controvoglia («Sopportavo male il suo dialetto e l'ostilità che emanava»)[68] e che alle volte stenta persino a decifrare («In un dialetto quasi incomprensibile esibivano a ogni frase un'aggressività atterrita»).[69] Nonostante questa considerazione, Delia si serve del dialetto in quattro occasioni: al telefono con l'amico poliziotto, come riportato in procedenza; dopo il funerale di Amalia per comprare una pizza fritta imbottita di ricotta che le procura una sensazione di piacere («Mangiai con gusto dopo giorni di quasi digiuno»);[70] durante uno scontro con un giovanotto "molesto" («mi divincolai con forza urlando con mia meraviglia insulti dialettali»);[71] infine, per acquistare dei fiammiferi da cucina utili a fare luce nell'ex pasticceria del padre di Caserta, luogo oscuro della sua infanzia («gli chiesi in dialetto se mi dava dei fiammiferi»).[72]

Il rapporto che l'io narrante ha con il dialetto è simile al legame con la madre: primordiale, dal momento che Delia bambina lo utilizza («Mi mancano solo le parole di allora»;[73] «sentivo il vociare dei bambini sulla strada e mi pareva che non fossero diversi da com'ero stata io:

[63] Ivi, p. 36.
[64] Ivi, p. 108.
[65] Ivi, p. 123.
[66] Ivi, p. 165.
[67] Ivi, p. 141.
[68] Ivi, p. 116.
[69] Ivi, p. 171.
[70] Ivi, p. 37.
[71] Ivi, p. 91.
[72] Ivi, p. 154.
[73] Ivi, p. 151.

strillavano nello stesso dialetto»[74]; «Gli riferì, nel dialetto sguaiato del cortile»)[75] e ambivalente; ciò deriva dal fatto che il dialetto napoletano oltre a essere lingua degli altri («nel loro dialetto»)[76] è soprattutto la lingua della madre, come viene definito in due punti del romanzo:

> Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue. Quando ci vedevamo a casa mia, o venivo io a Napoli per visite rapidissime di mezza giornata, lei si sforzava di usare uno stentato italiano, io scivolavo con fastidio, solo per aiutarla, nel dialetto. Non un dialetto gioioso o nostalgico: un dialetto senza naturalezza, usato con imperizia, pronunciato stentatamente come una lingua straniera mal nota. Nei suoni che articolavo a disagio, c'era l'eco delle liti violente tra Amalia e mio padre, tra mio padre e i parenti di lei, tra lei e i parenti di mio padre. Diventavo insofferente. Presto ritornavo al mio italiano e lei si accomodava nel suo dialetto.[77]

> bestemmiava in un dialetto ostile, la lingua di mia madre.[78]

Il dialetto è un ulteriore punto di distacco tra Amalia e Delia, le quali, tuttavia, cercavano di venirsi incontro nella conversazione: la prima con uno "stentato italiano", la seconda con un dialetto che le causa fastidio. Allo stesso tempo, però, il dialetto diventa punto di contatto tra le due donne, in quanto Delia, quando lo utilizza, si avvicina al mondo della madre, della sua infanzia, di Napoli.

L'interessante ruolo della lingua nel romanzo compare poi nelle conversazioni tra Delia e la vedova De Riso, vicina di casa di Amalia, «una donna sola della sua stessa età [*scil.*: di Amalia], con cui da quindici anni alternava periodi di buon vicinato a periodi di inimicizia»;[79] nel romanzo, infatti, la vedova dichiara:

---

[74] Ivi, p. 165.
[75] Ivi, p. 167.
[76] Ivi, p. 67.
[77] Ivi, pp. 36-37.
[78] Ivi, p. 164.
[79] Ivi, pp. 27-28.

> Amalia faceva come le pareva. Un giorno mi raccontava i fatti suoi, anche se non li volevo sentire, e il giorno dopo non mi salutava nemmeno. Delle sfogliatelle lo so perché non le mangiavano tutte e lei de dava a me. Mi dava anche i fiori, perché le veniva il mal di testa per il profumo.[80]

In un altro passaggio, la donna confessa a Delia: «Anche Amalia voleva sempre entrare in casa mia e nella sua non mi faceva entrare mai».[81] In linea, Elena Ferrante nel saggio *La frantumaglia*, a proposito di un'invadente vicina di casa di sua madre, rivela:

> Mi chiederete di scrivere un contributo per un vostro libro sulla Napoli di oggi? Muoverò dalla volta in cui temevo di uscire di casa per paura di incontrare una vicina invadente a cui mia madre si era ribellata cacciandola di casa.[82]

La vedova De Riso è inoltre colei che ha accompagnato Amalia alla stazione per prendere quello che sarebbe stato il suo ultimo treno per Roma e che ha informato Delia della presenza di un uomo nella vita della madre:

> La De Riso esitò. «Aveva la testa un po' per aria» disse ma dovette ritenere irriguardosa l'espressione, perché aggiunse: «Era contenta». Quindi esitò ancora: si vedeva che avrebbe spettegolato volentieri ma temeva il fantasma di mia madre che aleggiava per la tomba delle scale, nell'appartamento, sicuramente anche in casa sua. […]
>
> «Perché era contenta?» domandai.
>
> Tentennò ancora e poi si decise.
>
> «Da qualche tempo veniva a trovarla un signore alto, molto perbene…».[83]

Tuttavia, per quanto concerne la lingua, è in occasione di un altro incontro tra le due donne che la distanza linguistica tra la vedova e Delia prende il sopravvento:

---

[80] Ivi, p. 58.
[81] Ivi, p. 59.
[82] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 17.
[83] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 42.

> Il verbo «tacere» mise alla signora De Riso una sorta di soggezione linguistica. Per accettare l'invito cercò un italiano all'altezza del mio».[84]
>
> La signora De Riso cercò con cura il vocabolo italiano adatto. Disse: «desolato».[85]

Infine, è importate notare che in tutte le citazioni riportate nel paragrafo III.3.1. il dialetto non è mai esplicito, mai palese: Elena Ferrante scrive che il personaggio parla o sente il dialetto, ma senza riportare le espressioni dialettali in modo chiaro e trasparente; nutre fastidio verso il dialetto ma non può non ometterlo («Malgrado il fastidio, lasciavo che il dialetto avesse il suo spazio»).[86] Nel saggio *La frantumaglia*, più propriamente nell'intervista di Paolo Di Stefano pubblicata sul «Corriere» nel 2011, la scrittrice dichiara:

> *Di Stefano* Lei cede di rado al colore dialettale: lo fa in poche battute, ma di solito preferisce la formula "lo disse in dialetto". Non ha mai avuto la tentazione di una coloritura più espressionistica?
>
> *Ferrante* Da bambina, da adolescente, il dialetto della mia città mi ha spaventata. Preferisco che echeggi per un attimo nella lingua italiana, ma come se la minacciasse.[87]

In un'altra intervista più recente, apparsa nel 2017 su «La Repubblica», la tendenza a una scrittura in cui il dialetto echeggia nell'italiano, sotto forma di minaccia, viene ulteriormente chiarita:

> Nei miei libri ho scelto sempre di raccontare il ruolo del dialetto, non di mimarlo. L'ho fatto perché in genere ogni imitazione letteraria dell'oralità dialettale, persino quella che ha prodotto grande letteratura, mi ha sempre infastidita, specie quando neutralizzava con l'ironia, con il comico, con il patetico, una lingua che sentivo violenta e che mi metteva

[84] Ivi, pp. 125-126.
[85] Ivi, p. 128.
[86] EAD., *I margini e il dettato*, cit., p. 53.
[87] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 226.

ansia. Ma l'ho fatto anche perché le mie narratrici usano un italiano conquistato a fatica, con sofferenza, e i loro racconti nascono ormai quando esse si sono definitivamente separate da Napoli e dal dialetto.[88]

Elena Ferrante, dunque, invece di utilizzare il dialetto in forma esplicita preferisce raccontare il suo ruolo nella vita delle protagoniste dei suoi romanzi: è infastidita da quella produzione letteraria che ricorre al dialetto per divertire, per intrattenere, perché quella lingua, per lei, è violenza, fonte d'ansia. Nel romanzo *L'amore molesto*, la scrittrice sceglie di raccontare l'importanza del dialetto nella storia di Delia, la sua difficile conquista dell'italiano, come racconta la stessa Elena Ferrante parlando di sé:

> ho sentito il napoletano come un artiglio che mi tratteneva in basso. Col tempo le cose sono cambiate ma nella mia testa restano due lingue nemiche e il napoletano sa dire di me, delle mie amiche, delle nostre vicende, molte cose di cui mi vergogno, o che amo, ma che comunque sono più di quanto sia trasferibile in italiano.[89]

Per Elena Ferrante, allo stesso modo di Delia, il dialetto è «il deposito delle esperienze primarie»[90] e i suoi personaggi «hanno sempre l'impressione che il napoletano sia ostile e custodisca segreti che non potranno mai entrare del tutto nell'italiano».[91] Nel saggio *I margini e il dettato*, un passaggio chiarificatore riassume quanto esposto fin ora:

> Col dialetto ho avuto problemi, non sono mai riuscita a convincermi che permettesse più verità dell'italiano scritto. Italo Svevo, che per bocca di Zero Cosini considerava ogni confessione scritta in italo-toscano una menzogna, credeva che le cose gli potessero venir meglio col triestino. L'ho creduto anch'io a lungo e ci ho lavorato su molto. Amo la mia

[88] VALENTINA DESALVO, *Elena Ferrante: "La mia amica che va in tv"*, in «La Repubblica», https://www.repubblica.it/cultura/2017/07/03/news/elena_ferrante_la_mia_amica_che_va_in_tv_-169813940/ (data di ultima consultazione 07/11/2023).
[89] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 316.
[90] Ivi, p. 315.
[91] *Ibidem*.

città, Napoli senza la sua lingua mi pareva che non potesse essere raccontata. Passaggi importanti dell'*Amore molesto* […] sono stati scritti in dialetto, ma alla fine o li ho cancellati o li ho trasformati in un italiano a cadenza napoletana. Questo perché lessico e sintassi dialettale, appena entrano nella scrittura, mi sembrano ancora più falsi dell'italiano. La trascrizione dovrebbe dare una efficace mimesi dell'oralità; e invece, al mio orecchio, pare un tradimento. Una volta scritto, inoltre, il napoletano sembra sterilizzato. Perde passione, perde affetti, perde il senso di pericolo che mi ha spesso comunicato. Nella mia esperienza infantile e adolescenziale è stata la lingua della greve volgarità maschile, la lingua della violenza con cui venivo apostrofata per strada, o al contrario la lingua zuccherosa con cui le donne venivano circuite. […] Lentamente mi è sembrato efficace, nel fare letterario, usarlo non come una consuetudine del racconto realistico, ma come un rivolo sotterraneo, una cadenza dentro la lingua, una didascalia, un disturbo della scrittura che di colpo irrompe con poche parole di solito oscene.[92]

Tuttavia, nel romanzo *L'amore molesto*, il dialetto è soprattutto la lingua degli uomini: dello zio Filippo, fratello di Amalia («Cominciò a bestemmiare in dialetto ad altissima voce»;[93] «aveva concluso con un minaccioso dialetto»;[94] «cominciò a saltare da una storia di famiglia all'altra in un dialetto fitto fitto»;[95] «tornò a infuriarsi in dialetto»),[96] di Nicola Polledro detto "Caserta" («Lui mi inseguì con la voce, che modificò da cortese in un sibilo incalzante e sempre più sguaiato. Fui raggiunta da un fiotto di oscenità in dialetto»;[97] «e poi riprese in un dialetto strettissimo»),[98] di Antonio Polledro, figlio di Caserta («L'uomo diede uno sguardo veloce e sembrò perdere la pazienza. Passò al dialetto»;[99] «chiese Polledro in dialetto a un tale alla reception»),[100] del padre di Delia («domandò in dialetto, ostile nell'espressione e nel tono»).[101]

---

[92] EAD., *I margini e il dettato*, cit., pp. 105-107.
[93] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 33.
[94] Ivi, p. 54.
[95] Ivi, p. 63.
[96] Ivi, p. 68.
[97] Ivi, p. 35.
[98] Ivi, p. 50.
[99] Ivi, p. 83.
[100] Ivi, p. 108.
[101] Ivi, p. 146.

III.4. Uomini "molesti"

Nel primo romanzo di Elena Ferrante, molesti sono anche – e soprattutto – i personaggi maschili; non solo quelli principali ma anche gli sconosciuti che Delia incontra nel corso della sua ricerca, come un giovane ragazzo («un giovanotto uscì bruscamente dal riparo di un portone, mi prese per un braccio ridendo e mi disse in dialetto: "Dove corri? Fatti asciugare!"»)[102] e gli uomini che la donna osserva attentamente sull'autobus:

> I maschi, nella ressa, si servivano delle femmine per giocare in silenzio tra sé e sé. Uno fissava una ragazza bruna con gli occhi ironici per vedere se abbassava lo sguardo. Uno pescava un po' di pizzo tra un bottone e l'altro di una camicetta o arpionava con lo sguardo una bretella. Altri ingannavano il tempo a spiare dal finestrino nelle auto per cogliere porzioni di gambe scoperte, il gioco dei muscoli mentre i piedi premevano freno o frizione, un gesto distratto per grattarsi all'interno di una coscia. Un uomo piccolo e magro, pressato da quelli che aveva alle spalle, cercava contatti brevi con le mie ginocchia e a tratti mi respirava tra i capelli.[103]

Molesti, a ogni modo, sono coloro i quali hanno fatto parte della vita di Amalia: il padre di Delia e Nicola Polledro, l'uomo soprannominato "Caserta". Quest'ultimo fa la sua comparsa al funerale della donna, momento che lo zio Filippo – forse l'unico uomo non-molesto del romanzo, nonostante non abbia mai difeso la sorella Amalia dalla violenza del marito – commenta così:

> «L'avete visto Caserta?» chiese rivolto a me e alle mie sorelle, col fiato mozzo. E ripeté più volte quel cognome noto, un suono minaccioso dell'infanzia che mi diede un senso di malessere. Poi aggiunse paonazzo: «Senza ritegno. Al funerale di Amalia. Se c'era tuo padre l'ammazzava».[104]

---

[102] Ivi, pp. 90-91.
[103] Ivi, p. 73.
[104] Ivi, pp. 33-34.

Lo zio Filippo inveisce contro la presenza di Caserta, un uomo che alla sola vista il padre di Delia avrebbe ucciso. Il padre dell'io narrante è un personaggio di cui non si conosce il nome, un'assenza che si potrebbe ricondurre al distacco e alla mancanza di stima che la figlia prova nei suoi riguardi, atteggiamento più volte sottolineato nel testo: «aveva mandato al funerale di mia madre non lui, ma quella sua pittura elementare, detestata da noi figlie più di quanto detestassimo il suo autore»;[105] «avevo visto mio padre non più di dieci volte in tutto, costretta da lei»;[106] «Noi, le figlie, non capivamo. Non capivamo perché le fosse piaciuto. Nostro padre non ci sembrava affatto d'eccezione»;[107] «Le rare volte che c'eravamo visti, dopo la separazione con Amalia, avevamo litigato»; [108] «Era solo un uomo vecchio privato di ogni umanità dall'insoddisfazione e dalla ferocia. Forse si aspettava un po' di complicità, […] Invece concentrai ogni energia per reprimere il ribrezzo». [109] Il padre di Delia viene descritto fin dall'inizio come un uomo che non si è presentato al funerale dell'ex moglie né ha mandato dei fiori e viene ricordato dalle persone presenti alla cerimonia funebre per i torti che ha causato; è un pittore e «Il versante della ricerca di emancipazione economica, sociale e culturale attraverso la mitizzazione dell'arte potrebbe essere il tratto "positivo" del padre, che ha un talento socialmente svantaggiato, non coltivato ma ambizioso»;[110] la sua arte compare per la prima volta proprio al funerale di Amalia:

> Quando il corteo fu fiancheggiato per un tratto da un uomo di colore che portava in spalla certe tele dipinte montate su telaio, la prima delle quali (visibile sulla sua schiena) raffigurava rozzamente una zingara discinta, sperai che né loro né i partenti se ne accorgessero. L'autore di quei quadri era mio padre. […] Di quella zingara odiosa, venduta

[105] Ivi, p. 31.
[106] Ivi, p. 66.
[107] Ivi, p. 140.
[108] Ivi, p. 147.
[109] Ivi, p. 149.
[110] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 27.

per le strade e nelle fiere di provincia da decenni, aveva fatto e seguitava a fare copie su copie, obbedendo per poche lire come sempre alla richiesta di brutti quadretti da soggiorno piccolo borghese.[111]

Il padre di Delia inizia a dipingere le zingare quando smette di fare affari con Caserta: quest'ultimo, uomo furbo, era riuscito a rendere nostalgici i marinai americani, i quali lo pagavano per ricevere un ritratto a olio delle loro donne che il padre di Delia aveva il compito di dipingere; si tratta quasi sicuramente di uno sfruttamento economico che tuttavia sembra nascondere altro, nonostante non si sappia molto di cosa facessero veramente quegli uomini. I dipinti raffiguranti le zingare vengono dopo, come racconta Delia nel romanzo:

> Di quel periodo conservo un ricordo confuso, indotto più dai racconti di Amalia che da esperienze dirette: non avevo più di quattro anni. Le pareti della camera da letto si affollarono di donne esotiche a colori vivaci, intervallate da bozzetti di nudi tratteggiati con un pastello sanguigno. Spesso le pose della zingara erano malamente ricopiate da certe foto di donne che mio padre nascondeva in una scatola dentro l'armadio e che io andavo a sbirciare di nascosto. Altre volte certi abbozzi a olio prendevano le forme dei nudi in sanguigna.
>
> Non avevo dubbi che gli schizzi col pastello riproducevano il corpo di mia madre.[112]

Le zingare, secondo Delia, raffigurerebbero il corpo di Amalia; tuttavia, la donna si domanda come fosse possibile che il padre

> consegnasse in forme audaci e seducenti, a uomini volgari, quel corpo che all'occorrenza difendeva con rabbia assassina? Come mai gli imponeva pose sguaiate quando per un sorriso o uno sguardo non dimesso era pronto a infierire bestialmente, senza pietà? Perché lo abbandonava per le strade e in case estranee a decine e centinaia di copie, quando era così geloso dell'originale?[113]

---

[111] EAD., *L'amore molesto*, cit., pp. 30-31.
[112] Ivi, p. 143.
[113] Ivi, p. 145.

Difatti, il padre di Delia è principalmente un uomo geloso della propria donna: in linea con la supposizione dello zio Filippo durante il funerale, Delia ricorda di quando il padre ha ordinato di togliere la fototessera della madre nello studio fotografico presente nel loro palazzo, «prima che […] passando di lì desse in escandescenze e sfasciasse la vetrina»;[114] tuttavia, la gelosia violenta del padre nei confronti della moglie è narrata in più punti del romanzo:

> già cominciavo a immaginarmi con astio una sua vecchiaia segreta in cui giocava col suo corpo tutto il giorno, come forse avrebbe fatto da giovane, se mio padre non avesse letto in quei giochi un desiderio di piacere ad altri, una preparazione all'infedeltà.[115]

> mio padre l'aveva afferrata per il collo e le erano rimasti i segni lividi delle dita sulla pelle.[116]

> Poi mio padre se ne accorgeva e distruggeva ogni cosa. Cercava di distruggere anche lei ma riusciva a fermarsi sempre a un passo dallo scempio. Comunque il sangue testimoniava l'intenzione. […] A mio padre niente di Amalia era mai sembrato innocente. Lui, così furibondo, così astioso e insieme così desideroso di piacere, così rissoso e così innamorato di sé, non sapeva accettare che lei intrattenesse col mondo un rapporto amichevole, a volte giocoso. Vi riconosceva subito la traccia del tradimento […]: per quel suo essere gradita lui la puniva con schiaffi e pugni.[117]

> Lui la proteggeva dagli altri maschi con una violenza che non sapevo mai se avrebbe schiacciato soltanto i rivali o gli si sarebbe anche rivolta contro uccidendolo. […] Noi figlie […] credevamo che potesse farci del male come minacciava di farne a chiunque sfiorasse nostra madre. In tram, quando c'era anche lui, avevamo paura. […] Una volta si convinse che un uomo nella ressa l'avesse toccata. La schiaffeggiò sotto gli occhi di tutti: sotto i nostri occhi.[118]

---

[114] Ivi, p. 38.
[115] Ivi, p. 47.
[116] Ivi, pp. 68-69.
[117] Ivi, pp. 129-130.
[118] Ivi, p. 75.

> mio padre senza preavviso colpì Amalia due volte in faccia con la destra, prima col palmo e poi col dorso. […] Lei scappò in fondo al corridoio, nel ripostiglio, e cercò di chiudersi dentro. Fu tirata fuori a calci. Uno la colpì a un fianco e la mandò contro l'armadio della camera da letto. Amalia si rialzò e strappò tutti i disegni dalle pareti. Fu raggiunta, afferrata per i capelli e sbattuta con la testa contro lo specchio dell'armadio, che si spezzò.[119]

Il padre di Delia è dunque l'emblema del patriarcato, dell'uomo-padrone, del marito violento, ossessionato malamente dalla propria donna; è in una sola parola "molesto" e lo è non solo nei riguardi della moglie ma anche della figlia, nonostante la riveda dopo tanti anni: «Poi senza che potessi prevederlo mi colpì con un pugno. […] Cercò di nuovo di colpirmi ma questa volta ero preparata»;[120] «Mi colpì di nuovo, in petto».[121]

Allo stesso modo, nel saggio *La frantumaglia*, Elena Ferrante racconta di un padre tremendamente geloso:

> Era una gelosia che aveva fondamento nel puro e semplice fatto che mia madre era bella. Ciò che rendeva geloso mio padre non era che mia madre potesse tradirlo con un uomo determinato, il vicino di casa, un amico, un parente. Se avesse pensato una cosa del genere, l'avrebbe uccisa subito, lei e il probabile amante. La gelosia di mio padre era preventiva. Lui era geloso del piacere che gli altri uomini potessero provare a guardarla, a starle accanto, a parlarle, a sfiorare non dico lei, cosa inconcepibile, ma casualmente l'orlo del suo vestito. Era geloso dell'eventuale, era geloso della potenza di mia madre prima ancora che degli atti che nel caso avrebbe potuto compiere. Era geloso *ab ovo*, senza selezione, era geloso del fatto che mia madre, essendo un corpo vivo, si esponeva alla vita. Di conseguenza negli altri maschi mio padre non vedeva la fonte di ogni minaccia, tutt'altro. I probabili rivali erano lì, sull'altra riva, e non potevano fare altro che restare abbacinati dal flusso vitale di cui mia madre era la sorgente. Invece era il corpo di lei, in ogni gesto, il colpevole di quell'abbacinamento. Mia madre aveva la colpa nuda di essere fonte di piaceri possibili per altri.

[119] Ivi, p. 144.
[120] Ivi, p. 148.
[121] Ivi, p. 152.

> A quella colpa ci credevo, era una mia segreta convinzione senza data, di sempre, torna ancora oggi nei sogni all'alba. Speravo da piccola che mio padre la chiudesse in casa e non la facesse più uscire. Mi auguravo che l'obbligasse a stare in una stanza, senza nemmeno respirare, a ogni visita di amici o parenti. Ero certa che lei facesse bruttissime cose anche solo mostrandosi e perciò auspicavo che le fosse proibita l'esposizione di sé. Ma questo contraddittoriamente non accadeva. Mio padre anzi non poteva sopportare che lei imbruttisse, si arrabbiava se una frase, una parola potevano suonare riduttive della bella persona di sua moglie, era il primo a incentivare la cura del suo aspetto. […] Quando dovevamo uscire insieme guardavo in apprensione mia madre, la vedevo sfiorare col dito la pasta del rossetto ed era subito ancora più bella di quanto era bella. Anche mio padre la guardava incantato e nervoso, aggressivo e perso. Si avvitava nel piacere di sentirsi usufruttuario unico di tutta quella bellezza e, insieme, gli cresceva dentro l'ansia di doverla esporre all'avidità del mondo.[122]

L'uomo così descritto è geloso della bellezza della propria donna, della quale vuole sentirsi "usufruttario unico": si tratta di un sentimento preventivo, dal momento che subentra immotivatamente, senza che la moglie commetta nulla di compromettente se non, semplicemente, vivere. Inoltre, è una mania del marito verso la moglie che ha originato un'ossessione della figlia nei confronti della madre, che ha portato la bambina ad aspettare la donna alla finestra o dentro uno stanzino con la speranza che tornasse e la andasse a cercare, come spiegato in precedenza. Difatti, la protagonista del romanzo *L'amore molesto* ha costruito un'immagine di "madre infida" proprio a causa degli atteggiamenti paterni, come spiega Elena Ferrante al regista Mario Martone:

> il padre [*scil.*: di Delia] è stato *sempre* geloso. È infatti a partire da questa gelosia paterna che Delia ha costruito un'immagine di *madre infida*. Si è convinta, da piccola, che Amalia l'ha messa al mondo solo per proiettarla fuori di sé, separarsene e darsi agli altri sregolatamente. Questo fantasma di Amalia – non è l'Amalia reale – è il punto di incrocio tra

[122] EAD., *La frantumaglia*, cit., pp. 111-112.

le ossessioni paterne e il senso di abbandono sperimentato da Delia bambina (accenno al ripostiglio, nelle prime pagine).[123]

Tuttavia, nel romanzo, il padre di Delia è geloso soprattutto di un uomo: Caserta, che Delia incontra per caso mentre sta cercando una farmacia il giorno del funerale di Amalia:

> Fu allora che lo vidi per la prima volta. «Posso esserle utile?» mi chiese quando gli andai a sbattere contro: pochi secondi, il tempo di sentire contro il viso la stoffa della sua camicia, notare il cappuccio blu della penna che gli usciva dal taschino della giacca, e intanto registrare il tono incerto della voce, un odore gradevole, la pelle vuota del collo, una massa fitta di capelli bianchi in perfetto ordine.
>
> «Sa dov'è una farmacia?» chiesi ma senza nemmeno guardarlo, impegnata com'ero in un rapido scarto che voleva abolire il contatto.
>
> «Su corso Garibaldi» mi rispose mentre ristabilivo un minimo di distanza tra la macchina compatta del suo corpo ossuto e me. Adesso era come incollato, con la sua camicia bianca e la giacca scura, alla facciata dell'Albergo dei Poveri. Lo vidi pallido, ben rasato, senza meraviglia nello sguardo che non mi piacque. Ringraziai quasi a fior di labbra e filai nella direzione che mi aveva indicato.
>
> Lui mi seguì con la voce, che modificò da cortese in un sibilo incalzante e sempre più sguaiato. Fui raggiunta da un fiotto di oscenità in dialetto.[124]

L'incontro tra i due è anch'esso ambivalente: in principio si avverte la gentilezza dell'uomo, che chiede a una donna sbadata, che le va a sbattere contro, se può esserle utile in qualche modo; la descrizione stessa dell'uomo dagli occhi della donna è quella di una persona attraente: ben vestita e pettinata, emana un odore gradevole. Nonostante ciò, Delia ci tiene ad abolire il contatto con l'uomo, il quale una volta ristabilita la distanza presenta uno sguardo non più piacevole. Difatti, quando la donna ringrazia e si incammina, l'uomo passa da un "tono incerto della voce", "cortese", a una lingua molesta, a un "sibilo incalzante e sempre più

[123] Ivi, pp. 24-25.
[124] EAD., *L'amore molesto*, cit., pp. 34-35.

sguaiato", ricco di "oscenità in dialetto", senza un apparente motivo. Dopo questa occasione, i due intrattengono una conversazione notturna al telefono, mentre Delia è a casa della madre:

> Al mio «pronto» una voce maschile mi chiamò Amalia.
>
> «Non sono Amalia» dissi, «chi parla?».
>
> Ebbi l'impressione che l'uomo al telefono reprimesse a stento una risata. Ripeté:
>
> «Non sono Amalia», in falsetto, e poi riprese in un dialetto strettissimo: «Lasciami all'ultimo piano la busta coi panni sporchi. Me l'avevi promessa. E guarda bene: troverai la valigia con le tue cose. Te l'ho messa lì».
>
> «Amalia è morta» dissi con tono tranquillo. «Chi sei?».
>
> «Caserta» disse l'uomo.
>
> Il cognome suonò come suona il nome dell'Orco nelle fiabe.
>
> «Io mi chiamo Delia» risposi. «Che c'è all'ultimo piano? Cos'hai di suo?».
>
> «Io niente. Sei tu che hai qualcosa di mio» disse l'uomo di nuovo in falsetto, storpiando leziosamente il mio italiano.
>
> «Vieni qui» gli dissi in modo persuasivo, «ne parliamo e ti prendi quello che ti serve».
>
> Ci fu un lungo silenzio. Aspettai la risposta ma non ci fu. L'uomo non aveva riattaccato: aveva semplicemente abbandonato il ricevitore e se ne era andato.[125]

Delia decide così di aspettare l'uomo sul pianerottolo dell'ultimo piano, dove scopre che la valigia di Amalia non è presente; Caserta, invece, chiama l'ascensore e si ferma al terzo livello, quello dell'appartamento di Amalia, lascia la valigia e la borsa della donna all'ingresso e ritorna in ascensore verso il pianoterra con la busta dei panni sporchi tra le mani.

Caserta, come il padre di Delia ma in modo diverso, è un uomo "molesto": egli molestava le donne nonostante fosse sposato e avesse un figlio. Durante il terzo contatto tra l'uomo e Delia viene descritta, infatti, un'indecente scena di molestia:

> Lo individuai in fondo, nell'ultimo scomparto, una piattaforma ampia. Se ne stava alle spalle di una ragazza sui vent'anni, molto dimessa. Lo vedevo di profilo come vedevo di

[125] Ivi, p. 50.

profilo la ragazza. Pareva un tranquillo signore di dignitosa vecchiezza intento a leggere il giornale grigio di pioggia. Lo teneva con la sinistra, ripiegato in quattro, e con la destra si reggeva al corrimano di metallo brunito. Ma mi accorsi presto che assecondava le oscillazioni della vettura e si accostava sempre più al corpo della giovane donna. Ora aveva la schiena ad arco, le gambe un po' larghe, il ventre appoggiato alle natiche di lei. Non c'era niente che giustificasse quel contatto. Malgrado l'affollamento, aveva alle spalle abbastanza spazio per collocarsi a debita distanza. Ma, anche quando la ragazza si girò con rabbia malamente contenuta e poi si spinse appena appena più avanti per sfuggirgli, il vecchio non desistette. Attese qualche secondo prima di guadagnare i centimetri persi, quindi congiunse di nuovo la stoffa dei calzoni blu ai jeans di lei. Ricevesse un timido gomito sulle costole ma continuò impassibile a fingere di leggere, anzi le spinse con maggior decisione il ventre contro.[126]

Tuttavia, il nome "Caserta" non è estraneo a Delia: è «un suono minaccioso dell'infanzia […], puro agglomerato di trepidazione infantile»:[127]

Era una città della fretta, un luogo dell'inquietudine dove tutto va più veloce che in altri luoghi. Non la città reale nel cui parco settecentesco ricco di acque a cascata ero andata da piccola […]. Di quella città e di quel parco l'insieme di lettere conservava solo l'acqua che cade veloce e il piacere terrorizzato si perdermi tra grida di richiamo sempre più lontane. Invece ciò che le mie emozioni meno verbalizzabili registravano sotto la voce Caserta, custodiva soprattutto una nausea da girotondo, il capogiro e la mancanza d'aria. A volte quel luogo, che apparteneva alla memoria meno affidabile, era fatto di una gradinata fiocamente illuminata e di una ringhiera in ferro battuto. Altre volte era una chiazza di luce tagliata da sbarre e coperta da un fitto reticolo, che osservavo acquattata sottoterra, in compagnia di un bambino di nome Antonio che mi teneva forte per mano. I suoni che l'accompagnavano, come in un film la colonna sonora, erano puro tramestio, improvviso clangore, come di cose prima in ordine che all'improvviso rovinano. L'odore era quello dell'ora di pranzo o di cena, quando da ogni porta, per la tromba delle scale, si mescolano i profumi delle cucine più varie, guastati però da un tanfo di muffe e di ragnatele. Caserta era un posto dove non dovevo andare, un bar con un'insegna, una donna bruna, delle palme, leoni, cammelli. Aveva il sapore dei confetti nelle bomboniere ma era vietato entrarci. Se le bambine lo facevano,

[126] Ivi, pp. 94-95.
[127] Ivi, pp. 33-34.

non ne uscivano più. Nemmeno mia madre doveva entrarci, altrimenti mio padre la uccideva. Caserta era un uomo, una sagoma di stoffa scura. La sagoma ruotava appesa a un filo, prima un giro di qua, poi uno di là. Non era lecito parlare di lui. Amalia veniva spesso inseguita per casa, raggiunta, colpita al viso prima col dorso della mano, poi col palmo, solo perché aveva detto «Caserta».[128]

Solo più avanti nel testo si apprende che quest'uomo-città, il cui avvicinamento era proibito, raffigura un luogo preciso, ossia la pasticceria del padre di Caserta, che viene definita con gli stessi termini usati per la descrizione dell'uomo:

L'insegna era di legno, azzurra, e ai lati della scritta «Coloniali» c'era una palma e una donna nera con labbra molto rosse. Quell'insegna l'aveva dipinta mio padre a vent'anni. Aveva dipinto anche il banco della bottega, con una tinta che si chiamava terra di Siena bruciata e che era servita a fare il deserto. Nel deserto aveva messo molte palme, due cammelli, un uomo in sahariana e stivali, cascate di caffè, danzatrici africane, un cielo blu-oltremare e un quarto di luna. […] L'aria odorava di cannella e di crema. […] In alto, sul marmo del bancone, certi recipienti di vetro lavorato […] mostravano confetti bianchi, azzurri e rosa.[129]

Nei ricordi più nitidi e databili di Delia, invece, Caserta era l'uomo di cui Amalia parlava in segreto: «Quel Caserta, diceva mia madre in sussurro, l'aveva spinta in un angolo e aveva cercato di baciarla»;[130] era l'uomo che aveva mandato su tutte le furie il padre, la cui reazione irruenta e spropositata è descritta in diversi punti del romanzo ed è così ricostruibile:

Quando era successo che aveva colmato la misura, mio zio e mio padre gli avevano dato una lezione.[131]

[128] Ivi, pp. 51-53.
[129] Ivi, p. 103.
[130] Ivi, p. 53.
[131] Ivi, p. 54.

«Tu [*scil.*: Delia] dicesti tutto a tuo padre. Tuo padre mi chiamò e andammo per ammazzarlo. Se avesse provato a reagire, l'avremmo veramente ucciso».[132]

mio padre […] non perse tempo. Innanzitutto rincorse Amalia per il corridoio, poi per le scale, poi per la strada. […]

Mia madre scappò sotto il ponte della ferrovia, scivolò in una pozzanghera, fu raggiunta e si buscò pugni, schiaffi, un calcio nel fianco. Una volta che lui l'ebbe punita per bene, la riaccompagnò a casa sanguinante. Appena lei tentava di parlare, tornava a colpirla.

Mio padre e lo zio Filippo si erano appartati e li potevo osservare dalla finestra: […] avevano preso una pistola.

Caserta abitava all'ultimo piano ma fu raggiunto una prima volta al secondo. […]

era stato spingo giù dalle scale ed era ruzzolato fino al primo piano. Si era rialzato in fondo alla rampa ed era corso su di nuovo […], incalzato da calci che lo mancavano e da sputi che a volte lo colpivano come meteore.

Mio padre lo aveva raggiunto per primo atterrandolo. Gli aveva tirato su la testa per i capelli sbattendogliela contro la ringhiera. […] Antonio […] piangeva ma a testa in giù. Sospeso sulla tromba delle scale come se volasse.[133]

Caserta aveva rinunciato a difendersi non per mancanza di forza o ammissione di colpa o vigliaccheria, ma perché lo zio Filippo, al quarto piano, aveva afferrato Antonio ed ecco – lo sospendeva per le caviglie.[134]

Di tutti questi animosi momenti, è bene soffermarsi sulla seconda citazione e in particolare sull'affermazione "tu dicesti tutto a tuo padre"; Delia chiarisce la situazione a partire da una conversazione con lo zio Filippo:

«Tra lui e Amalia non c'è mai stato niente».

«Forse è vero» ammisi.

Alzò la voce:

«Perché ci raccontasti quelle cose, allora?».

Ribattei:

[132] Ivi, p. 70.
[133] Ivi, pp. 121-124.
[134] Ivi, p. 164.

«E voi perché mi credeste?».

«Avevi cinque anni».

«Infatti».[135]

È tuttavia durante un successivo dialogo con il padre che Delia ammette di non aver visto nulla di compromettente tra Amalia e Caserta:

> «Amalia è stata una bugiarda» sbottò, «non mi ha mai detto che tu non avevi né visto né sentito nulla».
>
> «Morivi dalla voglia di massacrare Caserta di botte. Ti volevi sbarazzare di lui credendo che con le zingare avresti fatto finalmente soldi. Sospettavi che lui piacesse ad Amalia. Quando venni a dirti che li avevo visti insieme nell'interrato della pasticceria, ti eri già immaginato più cose di quante io ne stessi dicendo. Quello che dissi ti servì solo per giustificarti».[136]

Delia bambina si era immaginata una storia d'amore tra la madre e Caserta e, ossessionata dalla madre, amava Caserta per riflesso:

> Lasciai la porta aperta e rientrai nello scantinato. Con la torcia cercai la porticina che introduceva al livello più basso dell'interrato. […] A vederla dovetti ammettere subito che l'immagine di Caserta e Amalia impegnati a uscirne o a entrarvi ben ritti nelle persone e raggianti, a volte a braccetto, a volte tenendosi per mano, lei col tailleur, lui col cappotto di cammello, era una bugia della memoria. […] L'infanzia è una fabbrica di menzogne che durano all'imperfetto: la mia almeno era stata così.
>
> Amavo Caserta con l'intensità con cui m'ero immaginata che l'amasse mia madre. E lo detestavo, perché la fantasia di quell'amore segreto era talmente vivida e concreta, che sentivo che non avrei mai potuto essere amata allo stesso modo: non da lui, ma da lei, da Amalia. Caserta si era preso tutto quello che spettava a me.[137]

[135] Ivi, p. 137.
[136] Ivi, pp. 150-151.
[137] Ivi, pp. 164-166.

Delia bambina amava Caserta con la stessa energia con cui pensava l'amasse la madre ma contemporaneamente lo odiava, perché pensava che Amalia riservasse a lui tutto il suo amore. Tuttavia, la verità è ancora più "molesta":

> Ero sicuramente Amalia, quando un giorno trovai la pasticceria vuota e quella porticina aperta. Ero Amalia che […] andava a strisciare nell'interrato buio insieme a Caserta. Ero, all'imperfetto. […] Ero identica a lei e tuttavia soffrivo per l'incompiutezza di quell'identità. […]
>
> Senonché curvo, in fondo ai tre gradini oltre la porticina, Caserta mi guardò di sbieco e mi disse «Vieni». […] mi salì lievemente con un dito nodoso e sporco di crema su per una gamba, sotto il vestitino che mi aveva cucito mia madre. […]
>
> Così a un certo punto dovetti cedere e ammettere che l'uomo che mi diceva «Vieni» in fondo ai tre gradini dell'interrato era il venditore di coloniali, il vecchio cupo che fabbricava gelati e dolci, il nonno del piccolo Antonio, il padre di Caserta. Ma Caserta no: Caserta era sicuramente altrove, con mia madre. Allora lo respinsi e scappai via piangendo. Saltai sulla scheggia di pavimento su cui c'era mio padre, il cavalletto, la camera da letto. Gli riferii, nel dialetto sguaiato del cortile, le cose oscene che quell'uomo mi aveva fatto e detto. Piangevo. Ne avevo in mente con chiarezza il volto vecchio deformato dall'avvampare della pelle e dalla paura.
>
> Caserta, dissi a mio padre. Gli dissi che Caserta aveva fatto e detto ad Amalia, col suo consenso, nell'interrato della pasticceria, tutte le cose che in realtà il nonno di Antonio aveva detto e forse fatto a me.[138]

Da bambina, Delia si è dunque spinta oltre nell'assomigliare all'immagine che aveva della madre Amalia, ritratto storpiato che costruisce a causa del padre geloso, "molesto". Delia bambina giaceva con il nonno di Antonio – nonché padre di Caserta – immaginando di essere Amalia ma «Era Amalia a provare tutto il piacere: a me restava solo il terrore. Più le cose accadevano, più mi indispettivo, perché non riuscivo a essere "io" nel piacere di lei, e tremavo

[138] Ivi, pp. 166-168.

soltanto».[139] Difatti, la colpa di tutto, per Delia, è solo della madre: «Era a lei che volevo fare del male. Perché mi aveva lasciata nel mondo a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura, senza verità»;[140] così, da questo sentimento ambiguo nei confronti di Amalia, che la figlia voleva imitare senza mai riuscirci a pieno, nasce il bisogno di mentire al padre e inventare che la moglie lo tradiva.

Un altro personaggio maschile del romanzo che si rivela "molesto" è il figlio di Caserta, Antonio Polledro, con cui Delia giocava da bambina all'interno della pasticceria del nonno di lui. L'uomo fa la sua comparsa nel negozio di biancheria delle sorelle Vossi, in cui Delia si reca con i vestiti presenti nella valigetta della madre che Caserta, come spiegato precedentemente, le consegna il giorno prima. Delia e Antonio Polledro, tuttavia, sembrano non riconoscersi: la donna lo scambia per un buttafuori – quando in realtà è il proprietario – e lo descrive come «un tipo sui quaranta coi baffi neri, alto almeno venti centimetri più di me, largo di spalle e di torace. Era gonfio nei lineamenti e nel corpo, minaccioso; solo lo sguardo non era antipatico ma vivace, familiare»;[141] inoltre, l'uomo parlava «un italiano da televisione, ma senza gentilezza, senza nemmeno l'ombra della consenziente complicità che mostrava con le altre clienti, faticando anzi visibilmente a darmi del lei».[142] Subito dopo, i due finiscono per scontrarsi a causa dell'insistenza di Delia, la quale vuole sapere a tutti i costi se nel negozio Vossi conoscessero la madre; l'atteggiamento molesto dell'uomo è sottolineato dal cambiamento di tono e di registro, ossia dal passaggio dall'italiano al dialetto e dalle continue e insistenti domande; fisicamente, dal tocco sulla spalla della donna:

> L'uomo diede uno sguardo veloce e sembrò perdere la pazienza. Passò al dialetto.
> «Signora cara, qui non possiamo perdere tempo» disse e mi restituì il documento.

[139] Ivi, p. 167.
[140] Ivi, pp. 168-169.
[141] Ivi, p. 82.
[142] *Ibidem.*

«Le sto solo chiedendo…».

«La merce venduta non si cambia».

«Le sto solo chiedendo…».

Passò a un lieve tocco sulla spalla.

«Vuoi scherzare? Sei venuta per scherzare?».

«Non si azzardi a toccarmi…».

«No, tu vuoi proprio scherzare… Va', prenditi la tua roba e la carta d'identità. Chi ti manda? Che vuoi? Di' a chi ti manda che venga a riscuotere personalmente. Così poi vediamo! Anzi, questo è il mio biglietto da visita: Polledro Antonio, nome indirizzo e numero di telefono. O mi trovate qui o a casa. Va bene?».

Era un tono che conoscevo benissimo. Subito dopo avrebbe cominciato a spingermi più forte e poi a colpirmi senza nessun riguardo, femmina o maschio che fossi.[143]

Delia e Antonio Polledro si incontrano una seconda volta un paio di ore dopo, mentre sono entrambi impegnati, per motivi diversi, a inseguire Caserta; in quest'occasione, la donna descrive l'uomo in modo differente rispetto alla prima volta nel negozio Vossi: «Polledro […] Non aveva più l'aria indisponente che gli avevo visto al negozio. Sembrava un ragazzo umiliato e in ansia […]. Passai con lo sguardo da lui a Caserta, disorientata. Mi parve che avessero la stessa bocca, di una plastica rossa, irrigidita dalla tensione».[144] È in questo frangente, infatti, che Delia e Antonio Polledro si riconoscono: «mi prese per una mano […]. Mi disse che ci conoscevano bene, che lui era il figlio di Nicola Polledro. […] Il figlio di Caserta».[145] Così, una volta ristabilita la familiarità di quando erano bambini, i due si spostano insieme in taxi e raggiungono l'albergo dove l'uomo avrebbe dovuto incontrare un certo Moffa, che era da un po' di tempo seduto al tavolo con professori, il rettore, l'assessore alla cultura e le rispettive consorti. Pertanto, mentre Polledro aspetta che l'uomo finisca il pranzo, Delia raggiunge la stanza 208, al secondo piano, rinunciando all'uso dell'ascensore, luogo significativo come notato in precedenza. Lì,

[143] Ivi, p. 83.
[144] Ivi, p. 95.
[145] Ivi, p. 98.

poco dopo arriva Polledro che, in dialetto, informa Delia sull'accaduto come se la donna fosse già a conoscenza dei suoi traffici con Moffa:

> «Non mi daranno una lira».
>
> Lo guardai perplessa. […]
>
> In compenso rivogliono i soldi che mi hanno anticipato» seguitò a monologare nel bagno […]. «Mio padre è andato a chiedere denaro a Moffa senza avvisarmi. Alla sua età vuole riprendersi l'ex pasticceria di via Gianturco e farci non si sa cosa. Ha raccontato frottole come al solito. Così ora Moffa non mi dà più fiducia. Dice che non so tenere a freno il vecchio. Mi leveranno il negozio».[146]

L'atteggiamento molesto di Antonio Polledro – allo stesso modo di Caserta – parte dall'utilizzo del dialetto per poi culminare nell'impiego del proprio corpo e nella considerazione del corpo della donna:

> «Non dovevamo pranzare insieme?» chiesi.
>
> Mi passò davanti come se non avesse sentito. Andò alla finestra e abbassò la persiana. Restò solo la luce debole che usciva dalla porta del bagno aperta.
>
> «Te la sei presa troppo comoda» mi riproverò infine. «Vuol dire che salterai il pranzo: alle quattro mi riapre il negozio, non ho molto tempo».
>
> Guardai meccanicamente le lancette fosforescenti dell'orologio: erano le tre meno dieci.
>
> «Lasciami vestire» dissi.
>
> «Stai bene così» rispose. […]
>
> Cominciai a sentire il cuore che mi batteva. Sopportavo male il suo dialetto e le ostilità che emanava. Inoltre non gli vedevo più l'espressione del viso, cosa che mi impediva di capire fino a che punto stava mettendo in scena un suo modello molto elementare di virilità, e fino a che punto invece il modello materializzasse reali intenzioni di violenza. Ne vedevo solo la sagoma scura che si stava slacciando la cravatta.
>
> […]

[146] Ivi, p. 115.

> Polledro notò quella mia esitazione e mi afferrò il polso. Non reagì, soprattutto per evitare che, per stroncare sul nascere un mio accenno di resistenza, mi tirasse contro di sé con forza. Sapevo di poter tenere a bada l'impressione di violenza incombente solo se la velocità dei movimenti mi fosse sembrata scelta da me.
>
> […]
>
> «Perché al buio?» gli chiesi a bassa voce, con la bocca contro la sua. Volevo sentirlo parlare per essere definitivamente certa che non avrebbe cercato di farmi del male.[147]

Delia, tuttavia, sembra conoscere cosa significa resistere a un uomo e sceglie di non farlo o, meglio, opta per un'«accondiscendenza senza partecipazione»[148] che disorienta e innervosisce l'uomo:

> «Perché sei venuta al negozio?» allora disse indispettito […]. «Non sono stato io a cercarti».
>
> «Non sapevo nemmeno chi fossi» gli risposi.
>
> «E tutte quelle storie? Il vestito, le mutande… Che volevi?».
>
> «Non ero venuta per vedere te» gli dissi ma senza aggressività. «Volevo solo incontrare tuo padre. Volevo sapere che cosa era successo a mia madre prima che si annegasse».[149]

Antonio Polledro sembra molesto in modo diverso rispetto al padre e al nonno: in maniera più ingenua, meno prepotente, come se la predisposizione a esserlo derivasse dalla violenza a cui ha assistito nel corso della sua vita (quella del padre e del nonno, appunto); nel romanzo, infatti, si legge:

> Poggiò prima le labbra sulle mie e poi provò ad aprirmele con la lingua. Lo fece in modo tale che mi rassicurai: sì, stava solo comportandosi come pensava che si dovesse

[147] Ivi, pp. 115-116.
[148] Ivi, p. 120.
[149] Ivi, pp. 120-121.

comportare in quelle circostanze un uomo, ma senza reale aggressività e forse senza convinzione.[150]

Pertanto, Elena Ferrante sembra attribuire ai personaggi maschili del romanzo un tipo di atteggiamento molesto differente: violento e ossessivo quello del padre di Delia, autoritario e celato di Caserta, sessuale e corporeo del padre di Caserta, ingenuo e meccanico di Antonio Polledro.

III.5. La metafora dei corpi e degli abiti

L'immagine del corpo è sempre presente e fondamentale nei romanzi di Elena Ferrante, a partire da *L'amore molesto*, a iniziare con la descrizione del corpo senza vita di Amalia definito "quell'oggetto livido" («Vidi il corpo e di fronte a quell'oggetto livido sentii che forse dovevo aggrapparmici per non finire chissà dove»),[151] un corpo «macellato dall'autopsia, […] diventato sempre più greve a forza di trascinarlo con nome e cognome, data di nascita e data di morte»,[152] procedendo con il corpo molestato di Delia bambina e finendo con il corpo di Delia adulta che prende le sembianze della madre. Proseguendo con ordine e per fare alcuni esempi, al funerale il corpo delle sorelle ha bisogno del sostegno di Delia perché investito da uno svenimento definito un "disciogliersi involontario" («Ne sorreggevo una per un braccio perché temevo che svenisse. L'altra si afferrava a me come se gli occhi troppo gonfi le impedissero di vedere. Quel disciogliersi involontario del corpo mi spaventò come la minaccia di una punizione»).[153] La stessa Delia, vittima di mestruazioni improvvise e turbolenti, presenta a inizio romanzo un corpo

[150] Ivi, p. 117.
[151] Ivi, p. 29.
[152] Ivi, p. 31.
[153] Ivi, p. 30.

dolorante («Subito dopo avvertii un flusso tiepido e mi sentii bagnata tra le gambe»;[154] «erano bastati pochi passi e un sollievo colpevole perché la tensione precipitasse in quel fiotto segreto del ventre. Il liquido caldo che usciva da me senza che lo volessi mi diede l'impressione di un segnale convenuto tra estranei dentro il mio corpo»;[155] «Io avevo mal di reni e crampi al ventre»).[156] Inoltre, le poche persone conosciute durante l'infanzia che Delia ancora ricorda presentano dei difetti corporei: «un occhio storto, una gamba zoppicante, il colore levantino della pelle»;[157] allo stesso modo, anche lo zio Filippo era senza braccio destro e logorato dall'arteriosclerosi. Tuttavia, sono i corpi di Delia e di Amalia, i più centrali nel romanzo, che vengono descritti a più riprese e in modo significativo: in particolare è il corpo della figlia che vuole – e non vuole – diventare corpo della madre; quest'ultimo, infatti, come già esposto nel paragrafo dedicato alle donne, alle madri e alle figlie, provoca in Delia reazioni e sensazioni ambivalenti, in linea con l'enigmatico sentimento che lega le due donne: fastidio («Quando arrivava con il caffè, mi rannicchiavo da un canto per evitare che mi sfiorasse sedendosi sulla sponda del letto»),[158] disagio («Osservai a lungo, con disagio, le sue gambe olivastre»),[159] desiderio («Quel dito ferito di mia madre, forato dall'ago quando non aveva nemmeno dieci anni, mi era noto più delle mie dita proprio grazie a quel dettaglio. Era viola e alla lunetta l'unghia pareva sprofondare. Avevo desiderato a lungo di leccarlo e succhiarlo, più dei suoi capezzoli»),[160] tenerezza («mentre mi strofinavo il viso vigorosamente, in specie intorno agli occhi, mi resi conto con tenerezza inattesa che invece avevo Amalia sotto la pelle, come un liquido caldo che mi era stato iniettato chissà quando»).[161] Sul finale, infatti, Delia disegna sulla

[154] *Ibidem*.
[155] Ivi, p. 32.
[156] Ivi, p. 36.
[157] Ivi, p. 33.
[158] Ivi, pp. 25-26.
[159] Ivi, p. 29.
[160] Ivi, pp. 86-87.
[161] Ivi, p. 113.

foto della propria carta d'identità i capelli lunghissimi e nerissimi della madre e i tratti delle due donne sembrano così fondersi e confondersi:

> Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima, levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio. […] Amalia c'era stata. Io ero Amalia.[162]

I corpi dei personaggi del romanzo sono inoltre coperti da abiti descritti accuratamente, in sintonia con il mestiere di Amalia e della madre che viene descritta da Elena Ferrante nel saggio *La frantumaglia*:

> E qui devo dirvi che mia madre è stata sarta per un lungo periodo della sua vita, e questo per me ha contato. Con ago, filo, forbici, stoffe sapeva fare di tutto. Adattava vecchi vestiti, ne faceva di nuovi, cuciva, scuciva, allargava, stringeva, rendeva invisibili gli strappi con sarciture abilissime.[163]

> Il suo lavoro di sarta cominciava – per me naturalmente, – nei negozi di stoffe. Mi piaceva molto accompagnarla. […] Lei toccava i tessuti strofinandone un lembo tra il pollice e indice e intanto guardava davanti a sé, quasi che non rivolgere lo sguardo alla stoffa accentuasse la sensibilità delle dita. […] Mia madre con spilli, con ago e con filo, le avrebbe dato una forma, la forma precisa di un corpo, lei era capace di fare corpi di stoffa. […]
>
> Quanto a concludersi, essa [*scil.*: l'arte dei vestiti] si concludeva sul letto dei miei genitori. […] Mia madre disponeva lì i vestiti appena stirati.[164]

> Da piccola mi piaceva quando mi faceva un vestito. Mi piaceva quando mi prendeva le misure, allora mi veniva vicinissima, sentivo il suo odore, l'alito sulla faccia. […] Ma […] quelle sue vesti mi comunicavano anche un'ansia […]. Negli anni tutta la sua capacità di cucito ha cominciato a pesarmi. Già nella prima adolescenza detestavo quell'abilità, mi vergognavo di andare in giro con i vestiti che mi aveva cucito lei. Avrei voluto abiti normali,

[162] Ivi, p. 176.
[163] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 139.
[164] Ivi, pp. 144-146.

che mi rendessero uguale alle altre. […] Quando sono riuscita a sottrarmi ai vestiti che mi faceva, mi è venuta per reazione una voglia di arruffato: smettere quel mio aspetto di bella figliola in offerta speciale.

Da ragazza sono stata nemica dei tratti femminili. Truccarmi, la voglia di farlo, il desiderio di mettermi un vestito che mi stesse bene, l'idea stessa dell'a*bito che ti sta bene* mi indispettivano, mi umiliavano. Temevo che qualcuno pensasse che mi vestissi a quel modo per piacergli e ridesse alle mie spalle per lo sforzo a cui mi ero sottoposta, per il tempo che avevo dedicato a quell'obiettivo, se ne vantasse in giro dicendo: l'ha fatto per me.[165]

Allo stesso modo, nel romanzo *L'amore molesto*, si legge:

sullo sfondo si vedeva sempre una parte della sua Singer. Doveva aver smesso di pedalare sulla macchina da cucire soltanto per farsi fotografare; poi, dopo quell'istante, ero sicura che aveva ripreso a lavorare curva, senza nessuna foto che la fissasse mai in quella miseria della fatica comune, priva di sorriso, senza occhi luccicanti, senza capelli disposti per apparire più bella.[166]

Anche quando lavorava e si pungeva con l'ago, le era rimasta questa abitudine di dire: poi passa. Una volta l'ago della Singer le bucò l'unghia dell'indice, uscì dall'altra parte, risalì e entrò di nuovo, tre o quattro volte. Beh, bloccò il pedale, poi lo riavviò appena appena per estrarre l'ago, si fasciò il dito e riprese a lavorare.[167]

Mia madre pedalava tutto il giorno sulla Singer come un ciclista in fuga.[168]

Mi venne in mente che Amalia doveva aver pensato fin da bambina alle mani come guanti, sagome prima di carta e poi di pelle. Ne aveva cuciti e cuciti. Poi era passata a ridurre vedove di generali, mogli di dentisti, sorelle di magistrati a misure del busto e dei fianchi. Quelle misure, prese abbracciando discretamente col metro giallo da sarta corpi femminili di tutte le età, diventavano modelli di carta che, applicati alla stoffa con spilli, disegnavano sul tessuto ombre di seni e di fianchi. Ora tagliava intenta, in tensione, la stoffa, seguendo il percorso imposto dai modelli. Per tutti i giorni della sua vita aveva ridotto il disagio dei corpi

[165] Ivi, pp. 150-152.
[166] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 66.
[167] Ivi, p. 86.
[168] Ivi, p. 111.

a carta e tessuti, e forse se ne era fatta un'abitudine dall'interno della quale tacitamente ripensava la dismisura secondo misura.[169]

Guardavo Amalia china sulla sua macchina da cucire fino a notte tarda.[170]

Oh, ero affascinata dalla sua arte di costruire un doppio. Vedevo crescere l'abito come un altro corpo, un corpo più accessibile. […] Mi incantava che da ordito e trama del tessuto lei sapesse ricavare una persona, una maschera che si nutriva di tepore e odore, che pareva figura, teatro, racconto.[171]

La macchina da cucire, gli aghi, il pedale, i guanti, le stoffe, gli spilli, il metro giallo, i tessuti, gli abiti sono tutti «segnali che rimandano a come Amalia nascondeva o potenziava il suo corpo disobbediente, da punire».[172] Il lavoro di Amalia, spiega inoltre Elena Ferrante, «rimanda alla battaglia, in certi ambienti, per passare, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, dalla pura sopravvivenza a forma di vita più agiate».[173] Importante, in questa sede, è notare l'atteggiamento di Delia nei confronti del lavoro della madre, le parole che usa per descriverlo, il potere che a suo parere avevano gli abiti cuciti da Amalia; come nota Ambra Pirri,

Delia racconta del lavoro di sarta della madre che trasformava in carta i corpi delle sue clienti dando ordine e "misura"; non dice solo che Amalia convertiva «vedove di generali, mogli di dentisti, sorelle di magistrati a misure del busto e dei fianchi», si affretta a spiegare che sua madre, «tutti i giorni della sua vita aveva ridotto il *disagio* dei corpi a carta e tessuti» […]. C'è un'ironica ma mediata consapevolezza per l'impaccio che il corpo delle donne provoca; sembra quasi che quel corpo sia così difficile da gestire perché, non appartenendo alla donna ma a un uomo che ha potere su di lei, non può che trasformarsi in fastidiosa "dismisura".

La carta è regola, la carne è disordine.

---

[169] Ivi, pp. 132-133.
[170] Ivi, p. 145.
[171] Ivi, p. 159.
[172] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 25.
[173] *Ibidem*.

> Così, Amalia passava le sue giornate a tagliare e ad aggiustare il modello di carta per dare norma, ordine. L'ordine è quello patriarcale e le donne – con il loro corpo – ne rappresentano, per l'appunto, l'eccesso. Ferrante descrive questo strabordare femminile nei minimi particolari facendo vedere che non appartiene alla logica del maschile. Nelle sue storie, il corpo femminile è sempre troppo, orbitante di liquidi – latte, sangue, sudori – di figli attaccati al collo, di mansioni tediose e senza fine da espletare: quel che il corpo femminile può e deve produrre è sempre esagerato, per questo deve essere continuamente controllato dagli uomini; fuori dalle loro regole si renderà sicuramente colpevole di qualcosa.[174]

Illuminante, a tal proposito, è anche la lettera ai giurati letta durante la cerimonia di assegnazione del Premio Procida-Isola di Arturo-Elsa Morante per *L'amore molesto*; in questa circostanza, Elena Ferrante informa di aver trovato nello *Sciallo andaluso* di Elsa Morante le parole sulla figura materna che forse stava cercando:

> Dicono di come i figli si immaginano le madri: in stato di perenne vecchiezza, con occhi santi, con labbra sante, in abiti neri o grigi o al massimo marrone. […] Gli abiti delle madri sono *informi* e la loro unica età, la vecchiezza, è anch'essa *informe*, "giacché" scrive Elsa Morante, "nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna".
>
> Mi sembra molto significativo quel "nessuno va a pensare". Vuol dire che l'informe è così potente, nel condizionare la parola "madre", che il pensiero di figli e figlie, quando pensa il corpo a cui la parola dovrebbe rimandare, non riesce a dargli le forme che gli spettano se non con repulsione.
>
> […]
>
> Forse Elsa Morante quando parlava delle madri e delle loro sarte parlava anche della necessità di ritrovarne gli abiti veri e fare a brani le abitudini che gravano sulla parola madre.[175]

---

[174] A. PIRRI, *Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti*, in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, cit., p. 62.
[175] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 15.

Inoltre, nella già citata lettera del 1995 mai spedita a Goffredo Fofi, la scrittrice ritorna sull'argomento:

> quando *L'amore molesto* vinse il premio Procida […] mi aggrappai a una frase sola che compare nello *Scialle andaluso*: "Nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna". […] Vi si diceva che le donne esperte nel vestire corpi di donne non riuscivano tuttavia a fare il loro mestiere quando si trattava di cucire stoffe sul corpo della madre. […] Il corpo della madre generava una rivolta degli strumenti da sarta, un annichilimento delle competenze. Vestirsi, e vestire altre donne, era facile; ma vestire la madre era perdere la guerra con l'Informe, era "infagottare", altro vocabolo morantiano.[176]

Ancora, nell'intervista di Marina Terragni e Luisa Muraro apparsa su «Io Donna» nel 2007, la scrittrice spiega in maniera più esplicita cosa vuol dire per le figlie delle sarte infagottare il corpo delle madri e cercare di liberarsene:

> *Terragni e Muraro* Lei cita Morante: "Nessuno a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna". Che cosa si scopre, a liberare dall'infagottamento il corpo della madre?
>
> *Ferrante* Un desiderio di redenzione. E tutto ciò che non abbiamo saputo vedere e non abbiamo saputo capire. Ma i miei libri non si concentrano su questo. Ho provato a raccontare l'attraversamento doloroso, più o meno infelice, della stoffa – diciamo – con cui persino noi stesse, le figlie-sarte, infagottiamo il corpo delle madri.[177]

Gli abiti, la loro creazione, il loro uso e ciò che ne deriva occupano dunque un posto privilegiato nel romanzo *L'amore molesto* e ciò si evince in più occasioni: Amalia, quando fu ritrovata, era spoglia, senza abiti: «Aveva addosso solo il reggiseno. Non fu trovata la valigia. Non si trovò il tailleur blu. Non trovarono nemmeno le mutandine, le calze, le scarpe, la borsetta

[176] Ivi, pp. 57-59.
[177] Ivi, p. 211.

con i documenti».[178] Delia, nel corso della sua ricerca veste i panni di Amalia, si immedesima in lei, in quello che faceva o che la figlia pensava che facesse: basta citare l'episodio che vede Delia recarsi in hotel con Antonio Polledro, figlio di Caserta; in questa occasione, la donna riflette:

> Mi colpì solo che la sala sembrava uno dei luoghi dove da bambina mi immaginavo che scappasse mia madre appena usciva di casa. Se in quel momento Amalia fosse entrata col suo tailleur blu di decenni prima, la sciarpa delicatamente colorata e il cappello con la vedetta, al braccio di Caserta in cappotto di cammello, avrebbe sicuramente accavallato vistosamente le gambe e avrebbe fatto scintillare gli occhi a destra e a sinistra con allegria. Era a feste di cibo e risate come quella che la facevo andare quando lasciava la casa senza di me ed ero certa che non sarebbe tornata più.[179]

Inoltre, la valigetta della madre si può definire una sorta di testamento: in sintonia con il suo mestiere di sarta, Amalia lascia alla figlia nient'altro che indumenti: «un paio di pantofole rosa, una vestaglia di raso color cipria, due vestiti mai usati, uno d'un rosso ruggine troppo stretto per lei e troppo giovanile, uno più pacato, blu, ma sicuramente corto, cinque slip di buona qualità»:[180] in particolare, il vestito rosso verrà indossato da Delia il giorno dopo il funerale di Amalia e durante l'inseguimento di Caserta; la vestaglia color cipria verrà indossata dopo la doccia in hotel, dove Delia giace con Antonio Polledro, figlio di Caserta; quest'ultimo abito, inoltre, fa scoprire alla donna che il contenuto della valigetta non era della madre ma era il suo regalo di compleanno e che Amalia aveva indossato proprio quella vestaglia di raso color cipria prima di morire, come testimoniano i granelli di sabbia nelle tasche:

> Infilai le mani nelle tasche, certa che vi avrei trovato il biglietto di auguri. Infatti era lì, preparato apposta per sorprendermi. […] Subito dopo mi accorsi che avevo le dita

[178] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 29.
[179] Ivi, pp. 109-110.
[180] Ivi, pp. 59-60.

> lievemente sporche di sabbia. Rimisi le mani in tasca e scoprì che nel fondo c'era un lieve strato di rena. Mia madre aveva indossato quella vestaglia prima di annegarsi.[181]

La conferma arriva dalla vedova De Riso, la quale racconta che Amalia era molto euforica all'idea di regalare alla figlia tutti quegli abiti e la biancheria;[182] nel corso della stessa conversazione, la vedova De Riso chiarisce come Amalia si era procurata tutta quella roba: era stato Caserta,

> le aveva proposto uno scambio: voleva tutta la sua biancheria vecchia in cambio di quelle cose nuove. Gli costava quasi niente, il baratto. […] Amalia […] sospettava che volesse partire da quelle vecchie mutande e sottovesti rattoppate per inventarsi chissà quale nuova mercanzia.[183]

La valigia in questione, come è stato già spiegato, verrà consegnata a Delia da Caserta, il quale rivendica una busta con i panni sporchi, dunque altri indumenti che la donna descrive in modo meticoloso e rappresentativo utilizzando, tra l'altro, il termine "corpo": «Dentro non c'erano rifiuti; c'era invece quel lezzo di corpo affaticato che conservano i panni sporchi o fatti di tessuto invecchiato, intrisi in ogni fibra degli umori di decenni».[184] Infine, nelle ultime pagine del romanzo, il percorso investigativo e introspettivo della donna si chiude proprio con il ritrovamento di un abito: il tailleur blu che indossava la madre il giorno della sua scomparsa («Com'era vestita? Al solito modo, con abiti che aveva da anni: gonna e giacca blu, una borsetta in pelle nera, vecchie scarpe col mezzo tacco, una valigetta logora»).[185] L'abito viene ritrovato appeso a una stampella fisata al muro con un chiodo nell'interrato della pasticceria del padre di

[181] Ivi, p. 114.
[182] Cfr. ivi, p. 126.
[183] Ivi, p. 127.
[184] Ivi, p. 44.
[185] Ivi, p. 28.

Caserta, luogo "molesto" dell'infanzia di Delia. Nel romanzo, dunque, il gioco dei vestiti sembra muovere proprio da questa sensazione:

> Delia, donna matura, emancipata, stretta in vesti-corazza per il suo corpo ingorgato, è come investita dagli abiti che la madre intendeva regalarle, è posseduta dalla loro origine torbida e dovrà scendere agli inferi per ritrovare il vestito blu di Amalia e avere il coraggio di indossarlo.[186]

In aggiunta, è significativo notare come, sul finale del romanzo, Delia sceglie di indossare il tailleur blu di Amalia:

> Me l'appoggiai addosso quasi volessi vedere come mi stava. Poi mi decisi: deposi sulla branda la torcia, mi sfilai il vestito e lo lasciai sul pavimento; quindi mi rivestii con cura, senza fretta. Usai la spilla di sicurezza con cui Caserta aveva fissato il reggiseno alla camicetta per stringermi la gonna alla vita: era troppo larga. Anche la giacca era abbondante e tuttavia me la sistemai addosso con soddisfazione. Sentii quell'abito vecchio come la narrazione estrema che mia madre mi aveva lasciato e che ora con tutti gli artifici necessari mi calzava a pennello.[187]

Pertanto, come nota Tiziana De Rogatis, si potrebbero individuare due fasi nelle vestizioni di Delia: «prima – quando indossa i due abiti erotici – si veste come la madre avrebbe voluto che lei fosse, cioè simile alla parte più trasgressiva e seduttiva della stessa Amalia, e poi – quando indossa il tailleur blu – si veste come la madre appariva in realtà nella commedia sociale».[188] Il tailleur blu di Amalia, inoltre, è stato «la prova di un'*altra vita* della madre, una vita segreta»,[189] così come il cappotto color cammello di Caserta, definito appunto «l'uomo col cappotto di

[186] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 152.
[187] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 169.
[188] T. DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 119.
[189] E. FERRANTE, *La frantumaglia*, cit., p. 25.

cammello»[190] in più parti del romanzo: «Di lì, da quel luogo di ragni e muffe, comparivano spesso, cento volte di seguito e in pochi secondi, Caserta in cappotto di cammello e Amalia in tailleur scuro»;[191] «Se in quel momento Amalia fosse entrata col suo tailleur blu di decenni prima, […] al braccio di Caserta in cappotto di cammello, avrebbe sicuramente accavallato vistosamente le gambe»; [192] «Insieme inseguivano Caserta giovane, nero col cappotto di cammello»;[193] «lei [*scil.*: Amalia] col tailleur, lui [*scil.*: Caserta] col cappotto di cammello».[194]

Per concludere questo *excursus* sui corpi e gli abiti, incuriosisce la risposta di Elena Ferrante apparsa nel 2015 sulla rivista d'arte inglese «Frieze»:

> *Frieze* Cosa immagina farebbe se non si dedicasse a ciò che fa?
> *Ferrante* La sarta.[195]

Il mestiere della madre.

III.6. La scrittura corporea di Mario Martone ed Elena Ferrante

I film ispirati ai romanzi sono esempi concreti e visibili di come un testo possa essere interpretato dal proprio lettore. I corpi dei personaggi del romanzo *L'amore molesto* hanno preso forma e vita, nel 1995, nel film di Mario Martone; il regista, nella reinvenzione del romanzo, ha cercato di comprendere e rispettare il testo ma al tempo stesso di filtrarlo attraverso le sue esperienze, i suoi ricordi, la sua percezione di Napoli,[196] atteggiamento che lusinga Elena

[190] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 99.
[191] Ivi, p. 106.
[192] Ivi, p. 110.
[193] Ivi, p. 122.
[194] Ivi, p. 164.
[195] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 309.
[196] Cfr. ivi, p. 22.

Ferrante, alla quale interessa che il lettore si nutra del suo libro per avviare immaginazione e creatività.[197] Martone scrive:

> Sto cercando di dare vita a una Delia forse diversa da quella che lei conosce: è necessario, proprio perché nel romanzo lei ha voluto velarne l'immagine. Lei ne rivela il pensiero, lancia al lettore degli appigli decisivi, ma non la descrive mai davanti ai nostri occhi con l'evidenza degli altri personaggi. [198]

Nel romanzo, infatti, Delia si autodescrive «forte, asciutta, veloce e decisa»[199] ma come nota il regista, la sua immagine resta comunque velata, non espressa con gli occhi degli altri personaggi; il lettore, infatti, giunge a un ritratto di Delia interpretandone i pensieri, le scelte, i movimenti del corpo.

Ciò che è evidente nel romanzo è invece l'ambientazione, che viene tuttavia in parte modificata da Martone: Delia verrà collocata a Bologna anziché a Roma, la casa di Amalia in uno dei palazzi della Galleria e la camera d'albergo in cui la donna giace con Antonio Polledro verrà sostituita con uno stabilimento termale; spiega il regista:

> Queste modifiche […] si devono innanzitutto al fatto che cercherò di trovare dei luoghi veri che si avvicinano allo spirito del romanzo e non di ricreare scenograficamente gli ambienti; e in secondo luogo perché talvolta (è il caso della camera d'albergo) vedere sullo schermo è inevitabilmente diverso dal vedere con l'immaginazione.[200]

I cambiamenti riguardanti le ambientazioni non dispiacciono alla scrittrice, perché non fondamentali per comprendere il romanzo; tuttavia, a proposito della scelta delle terme, Elena Ferrante teme che si perda una caratteristica di Delia: dal momento che «il suo corpo si è

---

[197] Cfr. ivi, p. 28.
[198] Ivi, p. 22.
[199] EAD., *L'amore molesto*, cit., p. 56.
[200] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 23.

bloccato in una sorta di rovescio programmatico della figura sessualmente densa che lei ha attribuito alla madre»,[201] «O la scena comunica l'ingorgo del corpo di Delia tra repulsione e desiderio, e insieme la sua umanità sofferente, o rischia di essere un obolo erotico pagato allo spettatore».[202]

Tuttavia, il lavoro forse più complicato per il regista è stato colmare lo spazio verbale lasciato vuoto da Elena Ferrante nel romanzo: il dialetto, la lingua dell'infanzia, della madre, degli uomini, ma anche lingua di Delia. Il riempimento dialettale avviene in modo naturale e segue un percorso ben definito: nella prima scena, infatti, è presente Delia bambina che ascolta la sorella, la madre e le altre sarte parlare in dialetto (lingua dell'infanzia); subito dopo, durante le telefonate con la madre prima della scomparsa di quest'ultima, è Amalia a pronunciare parole dialettali (dialetto come lingua della madre); procedendo, al funerale della donna, il dialetto è sulla bocca dello zio Filippo (lingua degli uomini); successivamente, è Delia a chiedere in dialetto una pizza fritta imbottita di ricotta (lingua di Delia).

Immaginare le scene del romanzo *L'amore molesto* e dare alla luce un film non deve essere stato molto problematico, questo perché la scrittura di Elena Ferrante è corporea, fisica, sensuale; come sostiene lei stessa:

> nella mia esperienza la parola è sempre carnale. Il momento in cui scrivo con maggior piacere è quando sento che la storia non ha bisogno di preamboli e nemmeno di una prospettiva. C'è, è lì, la vedo e la sento, è un mondo tutto di materia viva, di fiato, di caldo e di freddo. Io stessa che scrivo sto con le dita sui tasti del computer e anche, contemporaneamente, nel pieno di quel mondo, e mi lascio portare dal suo vortice che trascina tutto, senza prima e dopo. Col passare degli anni, devo ammettere, mi sento sempre più vicina all'idea che la scrittura vera sia quella che nasce dall'uscita da sé, da una condizione estatica. Ma spesso scopro che ci si immagina l'estasi come una disincarnazione.

[201] Ivi, p. 27.
[202] *Ibidem.*

> L'estasi dello scrivere non è sentire il soffio della parola che si libera dalla carne, ma la carne che fa tutt'uno col soffio delle parole.[203]

In un'altra intervista, Elena Ferrante paragona l'atto di scrivere alla macellazione delle anguille, come si legge sempre nel saggio *La frantumaglia*:

> quando scrivo, è come se macellassi anguille. Bado poco alla sgradevolezza dell'operazione e uso la trama, i personaggi, come una rete stretta per tirare dal fondo della mia esperienza tutto quello che è vivo e si torce, compreso ciò che io stessa ho allontanato il più possibile da me perché mi pareva insopportabile.[204]

La scrittura di Elena Ferrante è dunque corpo; talmente viva da contenere anche la fisicità della donna – o dell'uomo – ancora oggi sconosciuta. Basta dunque leggere Elena Ferrante per conoscere Elena Ferrante.

[203] Ivi, p. 216.
[204] Ivi, pp. 217-218.

CONCLUSIONI

Al principio del progetto di ricerca è stata affrontata la morte dell'autore per mezzo della polifonia dei personaggi e dei lettori, questi ultimi vivi nel testo al pari dei protagonisti della storia (come notano, tra tanti, Roland Barthes, Michel Foucault, Michail Bachtin e soprattutto Umberto Eco). Nel corso dell'elaborato, Elena Ferrante è stata definita un chiaro esempio di "Autore Modello" perché sceglie di farsi conoscere solo nei suoi testi fornendo al lettore le istruzioni utili alla lettura e a delineare una sorta di fisionomia composta non da dati anagrafici ma dagli aspetti più profondi dell'esistenza. Pertanto, invece di ricercare il vero passato e l'effettivo presente di una scrittrice che ha scelto di rimanere lontana dai *media*, offrendo unicamente «la pena e la penna»,[1] si è ritenuto interessante analizzare nient'altro che la vita creativa, l'autrice in quanto scrittura. Leggendo i suoi romanzi e in particolar modo *L'amore molesto*, è stato possibile individuare dei *topoi* che fanno parte per certo del modo di scrivere dell'autrice, ma non indiscutibilmente della sua persona fisica: in conclusione, la scrittura di Elena Ferrante sembra certamente donna, madre e figlia, ma non lo è per forza il suo io reale; la scrittura esprime un rapporto burrascoso e altalenante con gli uomini, ma non è assolutamente detto che la persona dietro lo pseudonimo lo intrattenga davvero; senza alcun dubbio, la scrittura ha radici campane, ma non si può affermare lo stesso dell'autrice e della sua famiglia (non conoscendo la vera identità fisica, non sarebbe scorretto nutrire dei sospetti).

[1] E. FERRANTE, *La pena e la penna*, in *I margini e il dettato*, cit., pp. 11-43.

A partire da questo presupposto e da queste basi, una prospettiva ulteriore e altrettanto interessante potrebbe essere la creazione di una "biografia della bibliografia" di Elena Ferrante: analizzare il percorso, la 'vita' della sua scrittura, esaminare come nasce, cresce e si evolve in 27 anni: dal 1992 con *L'amore molesto* al 2019 con *La vita bugiarda degli adulti* o, nella speranza che venga pubblicato, con l'ultimo romanzo (basti pensare alla realtà napoletana e al ruolo del dialetto che, per quanto significativi, come si è visto, già nella prima pubblicazione, esplodono e prendono il sopravvento nel ciclo *L'amica geniale*). Per quanto concerne invece la vita privata della scrittrice, è risolutivo riportare ancora e per l'ultima volta in questo elaborato le folgoranti parole della stessa Elena Ferrante, sinottiche dell'intera tesi:

> *Di Stefano* Insomma, si può sapere lei chi è?
> *Ferrante* Elena Ferrante. Ho pubblicato sei libri in venti anni. Non è sufficiente?[2]

Sembrerebbe di sì: è quel che basta e quel che conta.

[2] EAD., *La frantumaglia*, cit., p. 228.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

A world disrupted: the leading global thimkers of 2014, in «Foreign Policy», https://globalthinkers.foreignpolicy.com/#chroniclers/list.

BACHTIN, MICHAIL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968 (Moscow 1963).

BARTHES, ROLAND, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici*, VI, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988 (Paris 1968).

—, *S/Z*, trad. it. di Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1973 (Paris 1970).

CALVINO, ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2022 (1979).

CORTELLAZZO, MICHELE, TUZZI, ARJUNA, *It Takes Many Hands to Draw Elena Ferrante's Profile*, in *Drawing Elena Ferrante's profile. Workshop Proceedings*, a cura di Michele Cortellazzo e Arjuna Tuzzi, Padova University Press, 7 settembre 2017.

DE ROGATIS, TIZIANA, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, Edizioni e/o, 2018.

DE SANTIS, RAFFAELLA, *Chi ha paura di Elena Ferrante allo Strega?*, in «La Repubblica», https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/02/16/chi-ha-paura-di-elena-ferrante-allo-strega48.html.

DESALVO, VALENTINA, *Elena Ferrante: "La mia amica che va in tv"*, in «La Repubblica», https://www.repubblica.it/cultura/2017/07/03/news/elena_ferrante_la_mia_amica_che_va_in_tv_-169813940/.

DURZI, GIACOMO, "Ferrante Fever" in *raiplay.it*, https://www.raiplay.it/video/2018/12/Ferrante-Fever-5fa69288-9b3a-4788-90fd-4d3839412122.html.

ECO, UMBERTO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1980[3] (1962).

—, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi*, Milano, La nave di Teseo, 2021[2] (1979).

—, *Postille a "Il nome della rosa"*, in «Alfabeta», n. 49, 1983.

—, *Interpretazione e sovrainterpretazione. Un dibattito con Richard Rorty, Jonathan Culler e Christine Brooke-Rose*, a cura di Stefan Collini, trad. it. di Sandra Cavicchioli, Milano, Bompiani, 1995 (Cambridge 1992).

—, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, La nave di Teseo, 2018 (Harvard, Cambridge 1994).

emiliaromangnateatro, *La scrittura smarginata • Elena Ferrante - La pena e la penna - LIVE 17/11/2021 ore 20,30*, in *youtube.it*, https://www.youtube.com/watch?v=r9IgkC5m9mA.

—, *La scrittura smarginata • Elena Ferrante - Acquamarina - LIVE 18/11/2021 ore 20,30*, in *youtube,it*, https://www.youtube.com/watch?v=WIyo6rKANHM.

—, *La scrittura smarginata • Elena Ferrante - Storie, io - LIVE 19/11/2021 ore 20,30*, in *youtube,it*, https://www.youtube.com/watch?v=1rIWAVbs1ok&t=30s.

ERBANI, FRANCESCO, *La scrittrice senza volto. Il caso di Elena Ferrante*, in «La Repubblica», 26 ottobre 2003.

FOUCAULT, MICHEL, *Che cos'è un autore?*, in *Antologia. L'impazienza della libertà*, a cura di Vincenzo Sorrentino, Milano, Feltrinelli, 2021[4].

GATTI, CLAUDIO, *Ecco la vera identità di Elena Ferrante*, in «Il Sole 24 ore», https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2016-10-02/elena-ferrante-tracce-dell-autrice-ritrovata-105611.shtml?uuid=ADEqsgUB.

GROFF, LAUREN, *The 100 Most Influential People*, in «Time», https://time.com/collection-post/4299844/elena-ferrante-2016-time-100/.

LEJEUNE, PHILIPPE, *Il patto autobiografico*, trad. it. di Franca Santini, Bologna, Il Mulino, 1986 (Paris 1975).

MANGUEL, ALBERTO, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009 (London 1996).

PANTANI, ITALO, *Teoria della letteratura*, in *treccani.it*, Enciclopedia Italiana - VII Appendice (2007), https://www.treccani.it/enciclopedia/teoria-della-letteratura_%28Enciclopedia-Italiana%29/#:~:text=Iser%20(n.,determina%20all'atto%20della%20lettura.

PIRRI, AMBRA, *Elena Ferrante: nomi e corpi ambivalenti*, in *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julie Otsuka e Goliarda Sapienza*, a cura di Anna Maria Crispino e Marina Vitale, Roma, Iacobelli editore, 2016.

PINTO, ISABELLA, *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*, Milano, Mimesis, 2020.

ROSSI DORIA, GASTONE, *Polifonia*, in *treccani.it*, Enciclopedia Italiana (1935), https://www.treccani.it/enciclopedia/polifonia_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

SAVIANO, ROBERTO, *Roberto Saviano: cara Ferrante ti candido al premio Strega*, in «La Repubblica», https://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto_saviano_cara_ferrante_ti_candido_al_premio_strega-107829542/.

SERMONTI, GIUSEPPE, *Cappuccetto rosso o il mercurio*, in *aispes.net*, https://aispes.net/biblioteca/ars-regia/cappuccetto-rosso-o-il-mercurio/#:~:text=L'alternanza%20cinabro%2Dmercurio%20(,di%20castagni%20e%20di%20querce.

WOOD, JAMES, *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*, in «The New Yorker», https://www.newyorker.com/magazine/2013/01/21/women-on-the-verge.

BIBLIOGRAFIA DI ELENA FERRANTE

L'amore molesto, Roma, Edizioni e/o, 1992.

I giorni dell'abbandono, Roma, Edizioni e/o, 2002.

La frantumaglia, Roma, Edizioni e/o, 2016 (2003).

La figlia oscura, Roma, Edizioni e/o, 2006.

La spiaggia di notte, illustrazioni di Mara Cerri, Roma, Edizioni e/o, 2007.

L'amica geniale, Roma, Edizioni e/o, 2011.

Storia del nuovo cognome, Roma, Edizioni e/o, 2012.

Cronache del mal d'amore, Roma, Edizioni e/o, 2012.

Storia di chi fugge e di chi resta, Roma, Edizioni e/o, 2013.

Storia della bambina perduta, Roma, Edizioni e/o, 2014.

L'amica geniale. Edizione completa, Roma, Edizioni e/o, 2017.

L'invenzione occasionale, Roma, Edizioni e/o, 2019.

La vita bugiarda degli adulti, Roma, Edizioni e/o, 2019.

I margini e il dettato, Roma, Edizioni e/o, 2021.